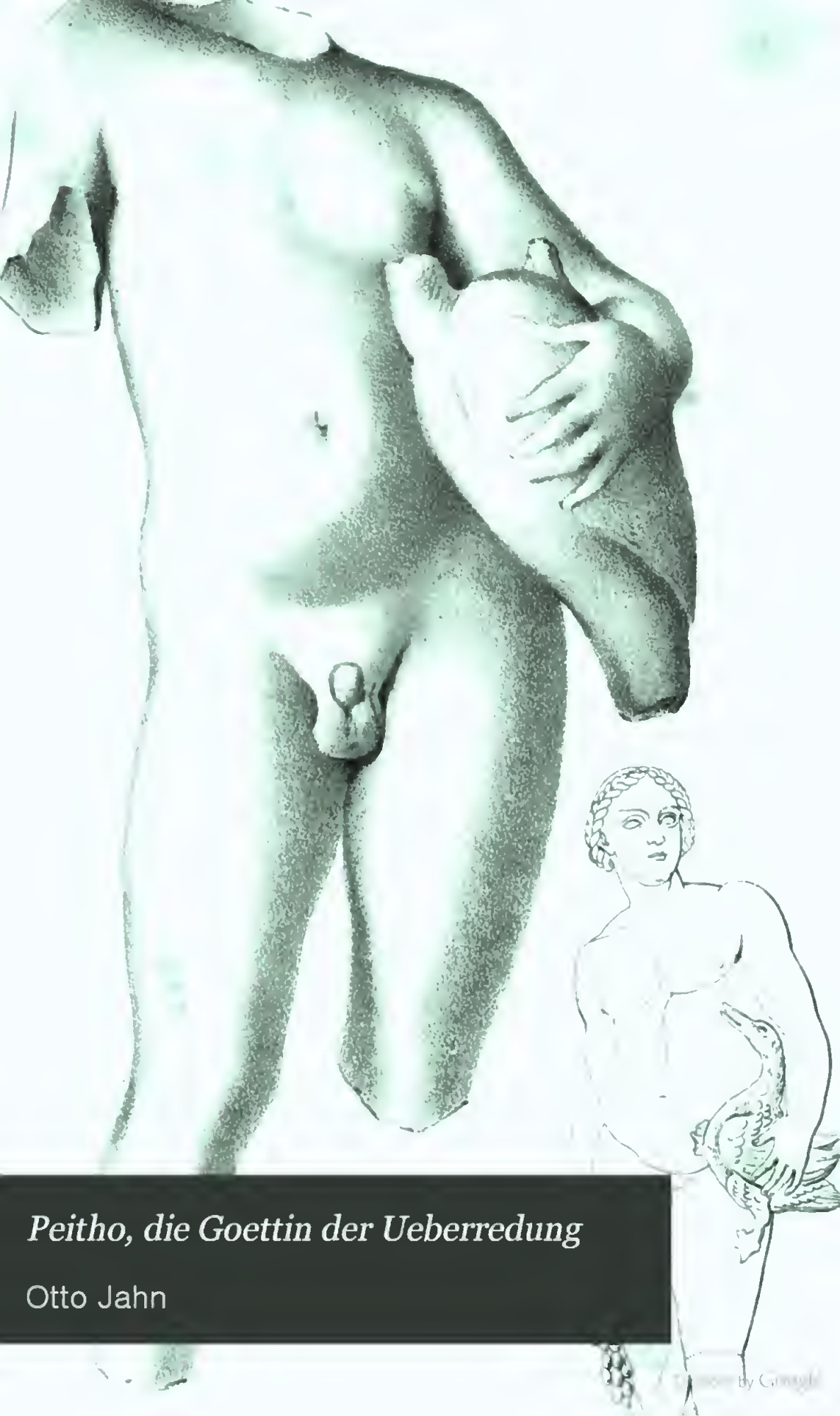


Peitho, die Goettin der Ueberredung

Otto Jahn

Digitized by Google

A
v
76

X.F.
XXXI E 3

Ex libris
Caroli Thomae Newton, I.C.D.
Ord. Balnei Eq. Com:
Academiae Oxoniensi
in usum archaeologiae studentium
D D D
amici quidam
in piam memoriam
viri illustris
MDCCCXCV.

303541572U

CONTENTS

1 Jahn (otto) Peitho, die Göttin der Ueberredung

2 ——— Über einige alte Kunstwerke, welche Paris u. Helena vorstellen

3 ——— Über eine metrische Inschrift

4 ——— Über römische Encyclopädien

5 ——— Der raub des Palladion

6 ——— Die hellenische Kunst

7 ——— Über zwei zu Athen gefundene Bildwerke von Marmor

8 ——— Über die Kunsturtheile bei Plinius

9 ——— Über ein griechisches Terracottagefäss des archaeologischen Museums in Jena

10 ——— Über ein Vasenbild, welches eine Töpferei vorstellt

11 ——— Über ein antikes Mosaikbild

12 ——— Über das Wesen und die wichtigsten Aufgaben der archäologischen Studien

13 ——— Über einige Vasenbilder, welche sich auf die Sage vom Zug der Sieben gegen Theben beziehen

14 ——— Über die ephesischen Amazonen-Statuen

Digitized by Google

PEITHO

DIE GOETTIN DER UEBERREDUNG.

VON

OTTO JAHN.

EINLADUNGSSCHRIFT

ZU EINEM

AM

GEBURTSTAGE WINCKELMANNS

DEN IX DECEMBER UM XI UHR

IN DER

KLEINEREN AKADEMISCHEN AULA

VON

PROF. G. F. SCHOEMANN

ZU HALTENDEN VORTRAG.

GREIFSWALD 1846.
C. A. KOCH'S BUCHHANDLUNG.
TH. KUNIKE.

Peithō,

die Göttin der Ueberredung.

Die Hellenen, welchen jede Kraft der Natur und des menschlichen Geistes zu einer persönlich wirkenden Gottheit wurde, verehrten auch den allmächtigen Zauber der Rede als eine Göttin[1]), welcher sie den einfachen Namen Peitho[2]) gaben, den Ennius durch Suada[3]), Horatius durch Suadela[4]) wiederzugeben suchten.

Als eine mächtige Göttin[5]), ja als die einzige

---

1) Vgl. Manso Versuche p. 426 ff. Böckh z. Pindar. II, 2 p. 322. Winckelmann z. Plut. erot. p. 123 f. R. Rochette M. J. p. 40 f. 262. Engel Kypros II, p. 331 f. Heffter Relig. d. Gr. u. R. p. 204 ff.

2) Ueber die Bildung des Namens s. Lobeck technol. p. 317 ff.

3) Cic. Brut. 15, 59. Cat. 14, 50. Quint. II, 15, 14. Gell. XII, 2, 3. Nach Servius (z. Verg. Aen. I, 720) war Suada ein Name der Venus, „*quod ipsa conciliatio Suada sit*“, was auch mit dem Wesen der Peitho und der ursprünglichen Bedeutung (*suavis*, vgl. Schmidt de pron. p. 19) übereinstimmt. Indessen scheint die Uebersetzung des Ennius keinen Eingang gefunden zu haben; Quintilianus übersetzt das Griechische Πειθώ steif genug durch *persuadendi dea* (X, 1, 82), Cicero (de orat. III, 34, 138) durch *Lepor*.

4) Hor. epp. I, 6, 38: Ac bene nummatum decorat Suadela Venusque.

5) Aesch. Eumen. 885: ἀλλ' εἰ μὲν ἁγνὸν ἐστί σοι Πειθοῦς σέβας. 970: στέργω δ' ὄμματα Πειθοῦς. Soph. fr. 744: δεινὸν τὸ τῆς Πειθοῦς πρόσωπον.

wahrhafte Beherrscherin der Menschen nach Euripides [6]), wurde Peitho angerufen [7]) und verehrt, die selbst über die Götter herrscht, nur über den Tod nicht [8]), und nicht blos liebliche, wohlgefällige [9]), sondern auch kräftige, durch Ueberzeugung wirkende Rede [10]) verleiht. Daher ist Tyche ihr gesellt, die durch die That vollendende Glücksgöttin [11]), welche nach dem sinnigen Ausspruch Alkmans die Schwester der Peitho und der Eunomia, der guten Gesittung, und wie diese Tochter der Prometheia, der klugen Vorbedachtsamkeit, ist [12]). In diesem Sinne hatte Theseus, nachdem er die vorher getrennten Gauen zu einer Stadt Athen vereinigt, auf dem Marktplatze [13]) mit Aphrodite Pandemos [14]), der von allen Gauen, die sich

6) Eurip. Hec. 816: Πειθὼ δὲ τὴν τύραννον ἀνθρώποις μόνην.

7) In komischer Parodie ruft Lysistrate beim Aristophanes (Lys. 203 f.):

δέσποινα Πειθοῖ καὶ κύλιξ φιλοτήσια,
τὰ σφάγια δέξαι ταῖς γυναιξὶν εὐμενής.

Vgl. Nonn. X, 280: φιλοτήσιε Πειθώ.

8) Aesch. Niob. fr. 147: μόνον δὲ Πειθὼ δαιμόνων ἀποστατεῖ (Θανάτου).

9) Anth. Pal. V, 70, 1: κάλλος ἔχεις Κύπριδος Πειθοῦς στόμα. V, 195, 6 f.:

ἃς καὶ Κύπρις ὥπλισεν εὐνάν
καὶ Πειθὼ μύθους καὶ γλυκὺ κάλλος Ἔρως.

10) Vgl. Christod. 13: νοήμονος ἄνθεμα Πειθοῦς, vom Aischines, und von Demosthenes, v. 25: Πειθοῦς θελξινόοιο νοήμονα πυρσὸν ἀνάψας. Anth. Pal. V, 140, 1: λόγος ἔμφρων σὺν Πειθοῖ.

11) Aesch. Suppl. 523: Πειθὼ δ' ἕποιτο καὶ Τυχὴ πρακτήριος.

12) Plut. fort. Rom. 4. p. 318 A: Τυχὴ — Εὐνομίας καὶ Πειθοῦς ἀδελφὴ καὶ Προμηθείας θυγάτηρ, ὡς γενεαλογεῖ Ἀλκμάν (fr. 45 Schn.)

13) Forchhammer, Kiel. Stud. p. 310 ff.

14) Böckh (C. J. I, p. 470) und Leake (Topogr. Athens p. 103, zw. Ausg.) nehmen an, dieser Tempel sei

dort versammelten, gemeinsam verehrten [15]), auch der Peitho ein Heiligthum gestiftet [16]), wie sie auch auf dem Markte in Sikyon eins besass [17]). Daher hatte der Komiker Eupolis von dem grössten Staatsmanne

---

identisch mit dem, welchen nach der Sage Phaidra der Aphrodite erbaute (Diod. Sic. IV, 62. Eur. Hipp. 29 ff.), die den Beinamen Ἱππολυτεία führte (schol. Eur. Hipp. 25). Da man diesen Tempel in späterer Zeit das Hippolyteion nannte (schol. Hom. Od. XI, 321: Φαίδρα — ἱερὸν Ἀφροδίτης ἐν Ἀθήναις ἱδρύσατο τὸ νῦν Ἱππολύτειον καλούμενον), so ist es mir wahrscheinlicher, dass das μνῆμα Ἱππολύτου, welches Pausanias (I, 22, 1) in derselben Gegend erwähnt, Nichts anderes sei, als dieser Tempel. Dass das Grab eines Heros zugleich Tempel einer Gottheit sein und diesem den Namen geben könne, beweist das bekannte und nahgelegene Beispiel des Erechtheion. Ist diese Vermuthung richtig, so folgt daraus, dass dieser Theil des Akropolisfelsens den Namen Glaukopion führte (schol. Eur. Hipp. 30. Nacke opp. II, p. 195 ff.)

15) Harpocr. (Phot. Suid.) s. v. πάνδημος Ἀφροδίτη, Ἀπολλόδωρος ἐν τῷ περὶ θεῶν πάνδημόν φησιν Ἀθήνησι κληθῆναι τὴν ἀφιδρυθεῖσαν περὶ τὴν ἀρχαίαν ἀγορὰν διὰ τὸ ἐνταῦθα πάντα τὸν δῆμον συνάγεσθαι. An die Aphrodite Pandemos, welche man als die gemeinsinnliche später der Urania, als der reinen, himmlischen gegenüberzustellen pflegte (Ausll. z. Plat. symp. p. 180 D. Engel Kypros II. p. 360 ff. Böckh metrol. Unters. p. 43 ff.) ist hier gewiss nicht zu denken. Den Cultus dieser Pandemos soll Solon in Athen eingeführt haben (Athen. XIII p. 569 D. Harpocr. a. a. O.) Die Nähe der Peitho würde sich freilich auch mit dieser vertragen, wie Pindaros (fr. 87 B.) die Hetairen als πολύξεναι νεάνιδες ἀμφίπολοι Πειθοῦς bezeichnet.) Anders Panofka, Terrac. pag. 80. Gerhard, üb. Venusidole p. 4.

16) Paus. I, 22, 3: Ἀφροδίτην δὲ τὴν πάνδημον, ἐπεί τε Ἀθηναίους Θησεὺς ἐς μίαν ἤγαγεν ἀπὸ τῶν δήμων πόλιν, αὐτήν τε σέβεσθαι καὶ Πειθὼ κατέστησεν.

17) Paus. II, 7, 7.

Athens, der wie kein anderer das Volk durch seine Rede fesselte und lenkte, von Perikles gesagt, dass Peitho auf seinen Lippen throne[18]), ein glücklicher Ausdruck, der von den Schriftstellern des Alterthums sehr oft wiederholt und angewandt ist[19]). Denn der Mund ist ja recht eigentlich das Eigenthum der Peitho, deshalb hat sie dort ihren Sitz[20]), den sie erst mit dem Lebensodem verlässt[21]). So haben die Jugendblüthe[22]), die Göttinnen der Anmuth[23]), und besonders Eros auf den Wangen[24]) und in den Augen[25]) schöner Jungfrauen ihren Wohnsitz[26]). Es ist daher natürlich, dass der Anakreontische Dichter wünscht,

18) Schol. Arist. Ach. 529. pac. 1203. Diod. Sic. XII, 40. Aristid. or. Plat. II, p. 174. schol. Aristid. III, p. 472 Dind. Themist. or. II, p. 37 B. Isid. Pelus. epp. IV, 205. Cic. Brut. 15, 59. de orat. III, 34, 138. Quint. X, 1, 82. Plin. epp. I, 20, 17. Meineke frr. com. gr. II, p. 458. Raspe de Eupol. Δήμοις p. 19.

19) Lucian. Demon. 10. Aristid. I, p. 121 Dind. Julian. or. I, p. 33 A. Himer. or. V, 16, p. 496. Alciphr. epp. I, 38. III, 65. Aristaen. I, 1 (vgl. Bast. ep. crit. p. 259). Nonn. XLI, 252. Wyttenbach z. Plut. S. N. V. p. 8.

20) Nonn. IV, 139 f.:
τὸ δὲ στόμα, πορφυρὸν Ἐρώτων,
Πειθὼ ναιετάουσα.

21) Nonn. XI, 280: τεὸν στόμα κάλλιπε Πειθώ.

22) Pindar. Nem. VIII, 1 f. Alciphr. epp. III, 65.

23) Alciphr. epp. III, 1. Aristaen. I, 1.

24) Soph. Antig. 783. Horat. c. IV, 13, 6 ff. das. Mitscherlich.

25) Anth. Pal. V, 177, 10. Anthol. Lat. III, 212 (258 M.)

26) Ja sogar von einer Alten heisst es (anth. Pal. VII 217, 2):
ἃς καὶ ἐπὶ ῥυτίδων ὁ γλυκὺς ἔζετ' Ἔρως,
oder (anth. Pal. V, 13, 5):
καὶ χρὼς ἀῤῥυτίδωτος ἐτ' ἀμβροσίην, ἔτι πειθὼ (στάζει).
Vgl. Jacobs anim. anth. Gr. I. 1 p. 341.

der Maler solle seiner Schönen den zum Kuss einladenden Mund der Peitho verleihen[27]), wie man derselben auch durch freundliche Blicke fesselnde Augen beilegte[28]), und Nonnos rühmt von den thränenerfüllten Augen Ariadnes, dass sie reizender seien als die der Peitho[29]). Aber nur der sanfte Zauber der Ueberredung ist es, durch welchen Peitho so mächtig ist, Zwang und Gewalt sind ihrem Wesen fremd und feindlich. Daher sagte Themistokles den Andriern, die sich weigerten, den auferlegten Tribut zu zahlen, er komme zu ihnen von zwei mächtigen Gottheiten begleitet, Ueberredung und Gewalt, denen beiden sie unmöglich widerstehen könnten[30]).

Es ist aber nicht allein die Rede[31]), durch welche Peitho wirkt, sondern jeder Reiz, der gewinnt und fesselt, offenbart ihre Macht, ist ihr Geschenk. Einen schönen Jüngling hat Peitho mit der Liebesgöt-

---

27) Anacr. ιε [28], 24 f.: γράφε χεῖλος, οἷα Πειθοῦς προκαλούμενον φίλημα.

28) Ibyc. fr. 4 Schn.: ἃ τ' ἀγανοβλέφαρος Πειθώ.

29) Nonn. XLVII, 317.

30) Herod. VIII, 111: Πειθώ τε καὶ Ἀναγκαίη. Plut. Them. 21: Πειθὼ καὶ Βία. Vgl. Plut. qu. symp. IX, 14, 5 p. 745 C: ἄμουσον γὰρ ἡ Ἀνάγκη, μουσικὸν δὲ ἡ Πειθὼ καὶ — πολύ μᾶλλον οἶμαι τῆς Ἐμπεδοκλέους χάριτος στυγέει δύστλητον Ἀνάγκην. Daher so oft πειθοῖ und βίᾳ einander gegenüber gestellt werden (Jacobs anim. anth. Gr. II, 1 p. 16 f.), wie πειθοῖ καὶ λόγῳ mit einander verbunden (Wyttenbach z. Jul. p. 134.).

31) Auch des Dichters, daher es von Homeros heisst (auth. Pal. VII, 2, 1 ff):
Τὰν μερόπων Πειθώ, τὸ μέγα στόμα, τὰν ἴσα Μούσαις
φθεγξαμένην κεφαλάν, ὦ ξένε, Μαιονίδεω
ἅδ' ἔλαχον νασῖτις Ἴου σπιλάς.
Vgl. Dio Chrys. I, 11 p. 3 M.: παρακαλέσαντας Πειθώ τε καὶ Μούσας καὶ Ἀπόλλωνα — διελθεῖν.

tin unter blühenden Rosen auferzogen[32]) und reizende Mädchen wie Knaben in frischer Jugendblüthe werden selbst die holden Blüthen der Peitho genannt[33]), ja ein entzückter Liebhaber glaubte bei dem Anblicke bezaubernder Jungfrauen Peitho selbst zu erblicken[34]). Daher Peitho bei allem Liebeswerk thätig und mächtig ist, und als eine Begleiterin der Liebesgöttin selbst, ja auch als ihre Tochter angesehen wird[35]), wie denn ja die Liebe den Reiz der Anmuth nicht minder hervorruft, als sie durch ihn gefesselt wird. So wird sie denn nicht nur der Aphrodite selbst[36]) gesellt, son-

---

32) Ibyc. fr. 4 Schn.: σὲ μὲν Κύπρις
ἅ τ' ἀγανοβλέφαρος Πειθὼ ῥοδέοισιν ἐν ἄνθεσιν θρέψαν.
Vgl. Pindar. fr. 88 B.

33) Anth. Pal. V, 144, 4: Ζηνοφίλα Πειθοῦς ἡδύ τέθηλε ῥόδον. XII, 163, 2 f.: Κλεάνδρου Εὐβιότῳ, Πειθοῦς ἄνθεα καὶ Φιλίης, vgl. IX, 184, 5 f. Aehnlich ἄνθος Ἐρώτων (Nonn. XI, 341), Χαρίτων θάλος (Ibyc. fr. 4; Nonn. XLI, 25), Ἐρώτων καὶ Χαρίτων θάλος (Anth. Pal. VI, 292, 3 f.), Χαρίτων φυτόν (Theocr. XXVIII, 7), Schneidewin z. Ibyc. p. 109 f.

34) Anth. V, 137, 1: ἔγχει τᾶς Πειθοῦς καὶ Κύπριδος Ἡλιοδώρας. Nonn. XXXIV, 292: νεὴ ῥοδοδάκτυλε Πειθώ, vgl. XVI, 139. Sehr bitter sagt Aischines (c. Ctis. 256): ὥσπερ Πειθὼ τρέφοντες ἀλλ' οὐ συκοφάντην ἄνθρωπον ἐν τῇ πόλει. Wir erfahren aber auch, dass eine Hetaire wirklich den Namen Peitho führte, welche die Gemahlin des Tyrannen Hieronymos wurde (Athen. XIII, p. 577 A).

35) Aeschyl. suppl. 1039:
μετάκοινοι δὲ φίλα ματρὶ πάρεισιν
Πόθος, ᾧ τ' οὐδὲν ἄπαρνον τελέθει θέλκτορι Πειθοῖ.
Procl. z. Hesiod. opp. 74: Σαπφὼ δέ φησι τὴν Πειθὼ Ἀφροδίτης θυγατέρα (fr. 126 N.)

36) Ibyc. fr. 4. Aeschyl. suppl. 1039 f. Anth. Pal. V, 70, 1; 137, 1; 195, 6 f. Nonn. XLVIII, 109. Horat. epp. I, 6, 38.

dern auch mit den sie umgebenden Liebesgöttern, mit Eros, Pothos und Himeros, welche die Sehnsucht und Begierde der Liebe ausdrücken, eng verbunden [37]), die Peitho selbst genährt haben soll [38]). Es war natürlich, dass sie auch zu den Chariten, den Göttinnen der Anmuth, welche man als die Dienerinnen und Begleiterinnen der Aphrodite anzusehen gewohnt war, in eine nähere Beziehung gesetzt wurde, und seitdem Hermesianax zuerst Peitho eine der Chariten genannt hatte [39]), wurde sie nicht selten diesen zugezählt [40]). Indessen war dieses nicht die gewöhnliche Vorstellung, welche sie wohl als eine den Chariten nahe verwandte Gottheit betrachtete, aber doch von ihnen unterschied [41]). Dabei ist zu beachten, dass sehr

37) Aesch. suppl. 1039 f. Anth. Pal. V, 195, 7. XII, 95, 1. f.:
Εἴ σε Πόθοι στέργουσι, Φιλοκλέες, ἥ τε μυρόπνους
Πειθὼ καὶ κάλλους ἀνθολόγοι Χάριτες.
Himer. or. I, 19, p. 360: Πειθὼ δὲ καὶ Πόθοι καὶ Ἵμερος τὸ σὸν κάλλος ἅπαν ἐνείμαντο. Nonn. XXXIII. 111 f.:
Χάρις φύγεν, ᾤχετο Πειθώ
καὶ Πόθος ἀστήρικτος ἐχάζετο.
Anth. Pal. II, p. 795, 110: Πειθώ τε καὶ Ἵμερον.

38) Nonn. III, 112 f.:
τερπομένην δὲ γάμοισι τιθηνήτειραν Ἐρώτων
Πειθὼ πομπὸν ἔχεις.

39) Paus. IX, 35, 5: Ἐρμησιάνακτι δὲ — οὐ κατὰ τήν τῶν πρότερον δόξαν ἐστὶν αὐτῷ πεποιημένον ὡς ἡ Πειθὼ Χαρίτων εἴη καὶ αὐτὴ μία.

40) Orph. hymn. IX, 13: Χαρίτων πολυώνυμε Πειθώ. Schol. Arist. nubb. 773: τῶν τριῶν Χαρίτων Πειθοῦς Ἀγλαΐας καὶ Θαλείας. Procl. Hesiod. opp. 74: Χάριτές εἰσι τρεῖς· Πειθὼ Ἀγλαΐα Εὐφροσύνη. Nonn. XXIV, 263 f.: Πασιθέη — Πειθώ — Ἀγλαΐη.

41) Hesiod. opp. 73. Anth. Pal. XII, 95, 1 f. Plut. praec. coni. p. 131 C. Cornut. N. D. 24. Mart.

häufig Peitho nicht den Chariten, sondern der Charis zugesellt und gegenüber gestellt wird[42]), was wohl nicht in dem Bestreben nach Symmetrie des Ausdrucks seinen hauptsächlichsten Grund hat. Vielmehr verhält es sich mit den Chariten, wie mit mehreren anderen ähnlichen Gottheiten, den Moiren, Horen, Erinnyen, Eileithyien, Musen u. a. Die göttliche Kraft, welche man in ihnen verehrte, wurde ursprünglich als eine ungetheilte betrachtet, und so rief man die Charis, Moira, Hore u. s. w. an. Allein die verschiedene Weise, in welcher man diese Kraft sich äussern sah, veranlasste es, dass man sie unter verschiedene Gottheiten vertheilte, und so finden wir zwei Chariten, zwei Moiren, Horen u. s. w. verehrt. Wenn nun in der Regel an die Stelle dieser Zweiheit wiederum eine Dreiheit tritt, so ist das weniger als eine fernere Vervielfältigung anzusehen, sondern die dritte Gottheit hebt vielmehr in sich den Gegensatz jener zwei auf und stellt die Einheit wieder her, was namentlich auch die bildende Kunst ergriff und festhielt. Nicht selten war es eine Gottheit, welche durch einen angesehenen Cultus oder die Verherrlichung der Dichtkunst zu allgemeinem Ansehen gelangt war, die einen hervorragenden Platz in einer solchen Trias einnahm, so dass die anderen Göttinnen zum Range ihrer Dienerinnen herabsanken. Dies konnte namentlich bei solchen Gottheiten geschehen, welche nicht durch Sage, Dichtung und Cultus zu so individueller, plastischer Gestalt ausgebildet waren, wie die grossen Göt-

---

Cap. IX, p. 307 Gr.: *psallentes Pitho Voluptas et Gratiae.*

42) Pindar. frgm. 88 B. anth. Pal. V, 137, 1 f. Nonn. XXXIII, 111. Plut. erot. 6, p. 752 D. das. Winckelmann p. 123.

ter des Olympos, hinter deren glänzenden Gestalten sie zurücktreten, gleichsam um ihnen als Folie zu dienen, obgleich die ihnen zu Grunde liegende Idee nicht minder tief und bedeutend war. Aber gerade die grössere Allgemeinheit derselben liess sie auch dunkler und unbestimmter erscheinen und deshalb auch zurücktreten. So hat auch die Charis eine weit umfassendere, tiefere Bedeutung, als sie in den Gefährten der Aphrodite, den Göttinnen holder Anmuth hervortritt [43]), was sie nur durch ihre Beziehung zu derselben geworden sind. Der Peitho tritt aber die Charis in eigenthümlichem Sinne gegenüber, da sie ursprünglich die Gewährung bezeichnet, Peitho aber die Macht, welche die freundliche Gewährung bewirkt, so dass also auch hier die obige Erscheinung sich wiederholt, beide drücken verschiedene Seiten desselben Wesens aus, welche in Aphrodite, als der dritten, wiederum vereinigt sind. Schon die Alten haben es ausgesprochen, dass Charis die Liebesgunst sei, welche die Frau dem Manne gewährt [44]), während Peitho die sanfte Ueberredung des Mannes ist [45]). Obwohl daher Peitho bei jeder Liebesbegegnung wirksam ist, und besonders bei Dichtern [46]) und Künstlern thätig erscheint,

43) Dieses, so wie die eben gegebenen Andeutungen, gehörig auszuführen, fehlt hier der Raum. Ueber die Bedeutung der Chariten ist Welcker zu vergleichen (z. Schwenks etym. myth. And. p. 288 ff.)

44) Plut. erot. 5, p. 751 D.: Χάρις γὰρ οὖν ἡ τοῦ ϑήλεος ὕπειξις τῷ ἄῤῥενι κέκληται πρὸς τῶν παλαιῶν, das. Winkelmann p. 115 f.

45) Böttiger Vasengem. I, 3, p. 119. Aldobr. Hochz. p. 39 f. Kunstmyth. II, p. 257.

46) So giebt Cheiron dem liebenden Apollon den Rath (Pindar. Pyth. IX, 39): Κρυπταὶ κλαΐδες ἐντὶ σοφᾶς Πειϑοῦς ἱερᾶν φιλοτάτων. Besonders bei Nonnos tritt sie häufig auf, bei Kadmos und Harmonia (III, 83 ff.,

so ist es sie doch vor Allem bei der Ehe, und sie wird mit Zeus und Here, Aphrodite und Artemis zu den eigentlichen Ehegöttern (θεοί γαμήλιοι)[47]) gerechnet[48]), weil von der Ehe[49]) alle gewaltthätige Rohheit fern bleiben und nur liebevolle Ueberredung walten sollte[50]). Wenn sie nun bei der Vermählung des Peleus und der Thetis den hochzeitlichen Kranz flicht und den Köcher des Eros hält[51]), so liegt darin wohl ein bedeutsamer Sinn. Denn wie sie durch Ueberredung fesselt und bindet, so umwindet sie mit dem Kranze, und schmückt deshalb auch Pandora mit Bändern und Ketten[52]). Vielleicht kann man sie daran auf einem schönen Vasenbild erkennen, das die Vermählung des Herakles mit Hebe darstellt[53]). Die

---

69), Minos und Skylla (XXV, 150), Dionysos und Beroe (XLII, 530), Pallene (XVIII, 109), Aura (XLIII, 595 vgl. 299).

47) Nonn. III, 84: θαλαμηπόλος Πειθώ. XLII, 530: γαμοστόλος Πειθώ.

48) Vgl. Baumstark, Real-Encycl. III, p. 648 f.

49) Plut. quaestt. Rom. 2, p. 264 A: ὅτι πέντε δεῖσθαι θεῶν τοὺς γαμοῦντας οἴονται, Διὸς τελείου καὶ Ἥρας τελείας καὶ Ἀφροδίτης καὶ Πειθοῦς ἐπὶ πᾶσιν δ' Ἀρτέμιδος. Deshalb opfert ein junger Ehemann der Aphrodite und Peitho (Anth. Pal. VI, 55).

50) Plut. praec. coni. p. 131 C: καὶ γὰρ οἱ παλαιοὶ τῇ Ἀφροδίτῃ τὸν Ἑρμῆν συγκαθίδρυσαν, ὡς τῆς περὶ τὸν γάμιον ἡδονῆς μάλιστα λόγου δεομένης, τήν τε Πειθὼ καὶ τὰς Χάριτας ἵνα πείθοντας διαπράττωνται παρ' ἀλλήλων ἃ βούλονται· Cornut. N. D. 24: παρέδρους δὲ καὶ συμβώμους τοὺς Χάριτας ἔχει (Ἀφροδίτη) καὶ τὴν Πειθὼ καὶ τὸν Ἑρμῆν.

51) Colluth. 28 f.:

καὶ στέφος ἀσκήσασα γαμήλιον ἤλυθε Πειθὼ
τοξευτῆρος Ἔρωτος ἐλαφρίζουσα φαρέτρην.

52) Hesiod. opp. 73:

ἀμφὶ δέ οἱ Χάριτές τε θεαὶ καὶ πότνια Πειθὼ
ὅρμους χρυσείους ἔθεσαν χροΐ.

53) Gerhard Apul. Vasenb. 15.

Braut sitzt auf dem Lager, über ihrem Haupt schwebt Eros (ΕΡΩΣ), daneben steht eine Frau, welche einen Kranz ihr entgegenhält, eine andere mit einer Schale deckt ein Tuch über die Kissen, weiterhin sitzt Aphrodite (ΑΦΡΟΔΙΤΗ) mit Himeros (ΙΜΕΡΟΣ). Nicht ohne Wahrscheinlichkeit wird man jene beide Frauen Peitho und Charis benennen. Und wenn sie den Köcher des Eros hält, so liegt darin der Sinn, dass der muthwillige Knabe seine Geschosse, deren er hier nicht mehr bedarf, ihr ausgeliefert habe. Demnach wird auf einem Pompejanischen Gemälde, wo Eros gefesselt, mit einer Hacke, als ein Flüchtling zu schwerer Feldarbeit verdammt, neben einer Frau steht, während gegenüber eine andere Frau sitzt, die seinen Köcher hält, in dieser wohl Peitho zu erkennen sein [54]).

In dem überwiegend allegorischen Charakter der Peitho liegt es, dass es nur wenige Mythen giebt, welche sie selbst angehen, in denen sie nicht als Mittelsperson auftritt, und diese sind genealogischer Natur. Dass sie für eine Tochter der Prometheia, wie der Aphrodite erklärt wurde, ist schon erwähnt [55]) und leicht verständlich. Sie wird aber auch unter den Töchtern des Okeanos aufgeführt [56]), was durch die Beobachtung aufgeklärt wird, dass unter den Namen der Okeaniden, welche sich zum grössten Theil auf das Wasser beziehen, doch einige sich finden, welche ursprünglich eine andere Bedeutung hatten und Göttinnen zukamen, denen man später in Er-

54) Avellino Bull. Nap. III, p. 4. O. Jahn arch. Beitr. p. 220 f.
55) S. n. 12; 35.
56) Hesiod. theog. 349.

mangelung eines anderen bekannten Ursprungs den allgemein gültigen von Okeanos zuschrieb[57]). Dies konnte auf Peitho um so eher Anwendung finden, da nicht nur Aphrodite aus dem Meer geboren war, sondern auch die Chariten vom Okeanos abstammten[58]).

Als Tochter des Okeanos wird sie, wie andere ihrer Schwestern an anderen Orten, Stammmutter des Argivischen Geschlechts, indem sie bald die Gemahlin des Argos[59]), bald die des Phoroneus[60]) heisst, welcher in Argos für den ersten Menschen galt[61]).

Charakteristischer ist es, wenn Peitho die Mutter der Jynx heisst. Jynx wurde ein Vogel genannt, von dem man glaubte, er sei ein Liebe erregendes Zaubermittel, wenn er auf ein magisches Rad gespannt und mit diesem gedreht werde, ein Aberglaube, dessen älteste Erwähnung sich bei Pindaros findet[62]),

57) Schömann de Oceanidum et Nereidum catal. Hesiod. pag. 12.

58) Hesiod. theog. 907 f.

59) Schol. Eurip. Phoen. 1116: ὁ μὲν γὰρ Φερεκύδης — γράφει οὕτως· Ἄργος ὁ Διὸς γαμεῖ Πειθὼ τὴν Ὠκεανοῦ θυγατέρα.

60) Schol. Eurip. Orest. 1239: Φορωνεὺς — ἴσχει δὲ παῖδας ἐκ Πειθοῦς, Αἰγιαλέα, Ἄπιν, Εὐρώπαν, Νιόβην. Welcker (z. Schwencks etymol. myth. And. p. 298) findet darin eine Andeutung des gesetzlichen Lebens (vgl. Schwenck Myth. d. Gr. p. 450). Bekanntlich wurde in Argos vorzüglich Here als Ehegöttin verehrt, sollte man mit Rücksicht darauf den Stammvater des Landes mit einer Ehegöttin selbst vermählt haben?

61) Der Okeanide zu Ehren ist wohl Peitho Name eines Athenischen Schiffes geworden (Böckh Urkunden üb. das Att. Seewesen, p. 90).

62) Pindar. Pyth. IV, 213 ff.:

πόντια δ' ὀξυτάτων βελέων
ποικίλαν ἴυγγα τετράκναμιον Οὐλυμπόθεν
ἐν ἀλύτῳ ζεύξασα κύκλῳ
μαινάδ' ὄρνιν Κυπρογένεια φέρεν

so dass dann Jynx überhaupt jeden Liebeszauber bedeutet [63]). Die Sage aber erzählte, Jynx sei eine Nymphe gewesen und die Tochter der Peitho und des Pan [64]). Dass Peitho die Mutter des Liebeszaubers genannt wird, bedarf keiner näheren Erläuterung, Pan wird wohl wegen seiner rasenden Liebesbrunst für den Vater gehalten worden sein [65]). Die schöne Jynx aber versuchte ihre Zauberkünste auch an Zeus, den sie mit Liebe zu sich [66]), oder nach anderem Bericht zur

---

πρῶτον ἀνθρώποισι, λιτάς τ' ἐπαοιδὰς ἐκδιδάσκησεν σοφὸν Αἰσονίδαν·
ὄφρα Μηδείας τοκέων ἀφέλοιτ' αἰδῶ, ποθεινὰ δ' Ἑλλὰς αὐτὰν
ἐν φρασὶ καιομέναν δονέοι μάστιγι Πειθοῦς.

63) Vgl. d. Ausll. z. Pind. Pyth. IV, 213. Theocr. II, 17. Xenoph. mem. III, 11, 17. Creuzer z. Plotin. III, p. 149. Böttiger kl. Schrr. I, p. 183. ff. II, p. 321. Kunstmyth. II, p. 260 ff. Weichert poett. Latt. rell. p. 52. Teuffel, Real-Encycl. IV, p. 696 f.

64) Schol. Pind. Nem. IV, 56. Theocr. II, 17 (cod. Genev.) Suid. Phot. s. v. Ἴυγξ. Tzetz. z. Lycophr. 310: Ἴυγξ γυνὴ ἦν πρότερον, θυγάτηρ Πειθοῦς ἢ Ἠχοῦς καὶ Πανός, φαρμακεύουσα δὲ τὸν Δία εἰς τὸν Ἰοῦς πόθον ὑφ' Ἥρας διωκομένη ἀπωρνεώθη. Wenn aber Hemsterhuis bei Lucianus (dial. deor. 22, 4), wo Pan sagt: ἐγὼ δὲ τῇ τε Ἠχοῖ καὶ τῇ Πίτυϊ σύνειμι, weil einige Hdschrr. Πυθοῖ lesen, Πειθοῖ ändern wollte, so ist das überflüssig. Pans Liebe zur Nymphe Pitys, welche in eine Fichte verwandelt wurde, wird auch sonst erwähnt, Geopon. XI, 10. Long. past. I, 27. II, 7. Nonn. II, 108. 118. XLII, 259.

65) Pan wurde wohl die Veranlassung, dass auch Echo, seine Geliebte, Mutter der Jynx wurde. Zu bemerken ist, dass auf einem Pompejanischen Gemälde Echo die Queerflöte hält, (Bull. Nap. III, p. 33), deren Klang dem Gesang des Vogels Jynx glich. (Ael. h. an. VI, 19).

66) Schol. Theocr. II, 17.

Io [67]) erfüllte, weshalb die erzürnte Here sie in einen Vogel verwandelte, der die frühere Kraft bewahrte [68]).

Nach einer, wie es scheint, vereinzelten Tradition heisst auch Hygiea, die Gesundheit, eine Tochter der Peitho und des Eros [69]). Ich glaube kaum, dass dem eine andere Vorstellung zu Grunde liegt, als dass Gesundheit und heiterer Liebesgenuss in einem natürlichen unauflöslichen Bunde stehen. In einem ähnlichen Sinne sehen wir auf Vasenbildern Hygiea bald den Göttinnen des Glückes und Vollgenusses, Eudaimonia und Pandaisia [70]), bald den Hesperiden [71]) gesellt, deren Beziehung auf Liebes- und Eheglück bekannt ist.

Eben so wie Peitho durch Sagen wenig verherr-

---

67) Schol. Pind. Lyc. Suid. Phot. Nicephor. z. Syncs. de insomn. p. 360. Auch hier tritt die Beziehung der Peitho zur Argivischen Stammsage hervor, und Panofka hat wohl mit Recht auf dem berühmten Berliner Vasenbilde, das Zeus vor Io darstellt, in der Frau mit dem Vogel auf der Hand Peitho erkannt (Argos Panoptes p. 28).

68) Eigenthümlich ist die Notiz bei Phot. s. v. Μίνθα· Ζηνόδοτος δὲ τὴν Ἰυγγα ὑπ᾽ ἐνίων Μίνθαν λέγεσθαι, θυγατέρα μὲν οὖσαν Πειθοῦς, Ναΐδα δὲ νύμφην. Mintha soll eine Geliebte des Hades gewesen sein, welche durch den Zorn der Persephone oder Demeter in die gleichnamige Pflanze verwandelt worden sei (Lobeck Aglaoph. p. 833 f.).

69) Procl. in Tim. III, 158 (bei Lobeck Agl. p. 593): Ὑγείαν — ἣν παράγουσιν ἀπὸ Πειθοῦς καὶ Ἔρωτος.

70) Minervini illustr. di un antico vaso di Ruvo. Neap. 1845. de Witte und Lenormant élite céram. II, p. 60 ff. revue arch. II, p. 550 ff.

71) Gerhard. üb. d. Vase des Midias, Taf. 2. Guigniaut relig. de l'ant. Taf. 187ter, 665a.

licht wurde, war ihr nur ausnahmsweise ein Cultus gewidmet; denn das Wort des Euripides[72]:

> Allein die Rede ist der Peitho Heiligthum
> und ihr Altar ist in der Menschen Brust allein

hat nicht ausschliessliche Gültigkeit. Wir sahen sehen, dass sie in Athen neben der Aphrodite Pandemos verehrt wurde und ein jährliches Opfer, das daselbst der Peitho gebracht wurde[73]), gehörte wohl diesem Cultus an. In Sikyon war ein Heiligthum der Peitho mit einer eigenthümlichen Legende und entsprechendem Festgebrauch[74]). In Folge einer Pest war den Sikyoniern befohlen, die aus dem Lande verscheuchten Apollo und Artemis zu versöhnen, dass sie wieder zu ihnen zurückkehrten; es gelang, und an der Stelle, wo die Götter sich zuerst gezeigt, ward das Heiligthum der Peitho geweiht, alljährlich wurden aber in feierlicher Procession die Bilder derselben ins Heiligthum der Peitho und dann zurück in den Tempel des Apollon getragen. In Argos wurde Artemis mit dem Beinamen Peitho verehrt[75]); der ungewöhnliche Name, der ihr übrigens als Ehegöttin wohl zukam, wurde durch eine Legende erklärt. Hypermnestra, die Tochter des Danaos, hatte das Heiligthum gestiftet, als sie von ihrem Vater ange-

---

72) Euripid. Antig. fr. 2 D. 11 W.:
οὐκ ἔστι Πειθοῦς ἱρὸν ἄλλο πλὴν λόγος,
καὶ βῶμιος αὐτῆς ἐστ' ἐν ἀνθρώπων φύσει.

73) Isocr. π. ἀντιδ. 249: τὴν μὲν Πειθὼ μίαν τῶν θεῶν νομίζουσιν εἶναι καὶ τὴν πόλιν ὁρῶσι καθ' ἕκαστον τὸν ἐνιαυτὸν θυσίαν αὐτῇ ποιουμένην. Demosth. prooem. 54, p. 1460: ἐθύσαμεν τῷ Διὶ τῷ σωτῆρι καὶ τῇ Ἀθηνᾷ καὶ τῇ Νίκῃ — ἐθύσαμεν δὲ καὶ τῇ Πειθοῖ καὶ τῇ Μητρὶ τῶν θεῶν καὶ τῷ Ἀπόλλωνι.

74) Paus. II, 7, 7.

75) Paus. II, 21, 1.

klagt, weil sie nicht gleich den übrigen Schwestern ihren Gemahl Lynkeus ermordet hatte, frei gesprochen war. Peitho, der sie gefolgt war, hatte sie auch gerettet. Bemerkenswerth ist, dass wiederum in Argos Peitho in der alten Sage erscheint.

Bilder der Peitho scheinen erst in späterer Zeit vorzukommen; in Sikyon war keins vorhanden, in Athen bemerkt Pausanias, die alten Bilder der Aphrodite Pandemos und der Peitho seien zu seiner Zeit nicht da gewesen, sondern neuere von ausgezeichneten Künstlern verfertigte [76]). Es muss dahin gestellt bleiben, ob er von älteren Bildern bestimmt überlieferte Kunde hatte, oder nur auf solche schloss, weil die, welche er sah, der Zeit des Theseus nicht angehörten, der diesen Dienst stiftete. Phidias hatte am Fussgestell des Thrones des Olympischen Zeus Peitho dargestellt, wie sie die aus dem Meere aufsteigende Aphrodite, welche Eros empfängt, bekränzt [77]), auch hier also jene der Peitho eigenthümliche Handlung, welche wir bereits bemerkten. Praxiteles hatte eine Statue der Peitho verfertigt, die in Megara mit einer anderen von seiner Hand, welche Paregoros genannt wurde, in einem Tempel der Aphrodite aufgestellt war, welche Praxis (die vollendende, ausübende) hiess [78]). Diese ungewöhn-

76) Paus. I 22, 3: *τὰ μὲν δὴ παλαιὰ ἀγάλματα οὐκ ἦν ἐπ' ἐμοῦ, τὰ δὲ ἐπ' ἐμοῦ τεχνιτῶν ἦν οὐ τῶν ἀφανεστάτων.* Dass diese alten Bilder, welche Theseus geweiht hatte, die des Eros, der Aphrodite und des Hermes mit dem Beinamen *ψιθυριστής* (Bekker anecd. I, p. 317) gewesen seien, ist eine Vermuthung, Leakes (Topogr. v. Athen p. 104), welcher der Zusammenhang bei Pausanias widerspricht.

77) Paus. V, 11, 3.

78) Paus. I, 43, 6: *ἄγαλμα δὲ ἐλέφαντος Ἀφροδίτης πεποιημένον Πρᾶξις ἐπίκλησιν, τοῦτό ἐστιν ἀρχαιότατον*

liche und viel besprochene Dreiheit[79]), dem Liebesgenuss, dem fesselnden Reiz und der Tröstung entsprechend, wird dadurch noch merkwürdiger und anziehender, dass in demselben Tempel Eros, Pothos und Himeros in einer Gruppe von Skopas aufgestellt waren, in welcher eine entsprechende Vorstellung nicht zu verkennen ist[80]). Leider sind wir über die Weise, wie Peitho in diesen Kunstwerken vorgestellt war, eben so wenig näher unterrichtet, als über die Gestalt, in welcher sie auf der Bühne erschien[81]).

Unter den erhaltenen Kunstwerken, welche unzweifelhafte, d. h. durch Inschrift bezeugte Vorstellungen der Peitho darbieten, nimmt den ersten Platz ein schönes Basrelief in Neapel ein[82]), das oft besprochen worden ist[83]). Es stellt dar, wie Aphrodite, ihrem Versprechen gemäss, Helena für die Liebeswerbung des Paris gewinnt. Dieser (ΑΛΕΞανδρος) steht im Anschauen der schönen Frau versunken da,

---

ἐν τῷ ναῷ· Πειθὼ δὲ καὶ ἑτέρα θεὸς, ἣν Παρήγορον ὀνομάζουσιν, ἔργα Πραξιτέλους.

79) Creuzer Symb. III, p. 563 zw. A. Auswahl Gricch. Thongef. p. 26 f. Gerhard Venere Proserpina p. 22 f. R. Rochette M. J. p. 40.

80) Indessen thut man Unrecht, der hier bezeugten Beziehung von Eros, Himeros und Pothos zu einander und zu jenen drei Göttinnen allgemeine Geltung zu geben, wie schon der ganz vereinzelte Name der Paregoros beweist, den man ebenfalls häufig viel zu weit ausgedehnt hat.

81) Pollux on. IV, 142: τὰ δ' ἔκσκευα πρόσωπα — Πειθώ.

82) Winckelmann M. J. 115. Millin, gal. myth. 173, 540. Inghirami gall. Omer. 10. Guigniaut, relig. de l'ant. 246, 751. mus. Borb. III, 40.

83) Mazocchi tabb. Heracl. p. 138. Winckelmann Werke II, p. 520. Böttiger Aldobr. Hochz. p. 68. Kunstmyth. II, p. 259 f. Gerhard Venere Proserpinae p. 23 f. Neapels ant. Bildw. p. 69 ff. Müller Arch. §. 369, 4.

Eros lehnt sich in behaglicher Stellung vertraulich auf seine Schulter und redet ihm eifrig zu. Helena (ΕΛΕΝΗ) im einfachen Gewande sitzt vor ihm, sie sieht vor sich hin und macht mit der Rechten eine abwehrende Geberde. Diese gilt der neben ihr sitzenden Aphrodite (ΑΦΡΟΔΙΤΗ), welche den rechten Arm um ihren Hals geschlungen hat, und mit der Linken auf Paris deutet, für den sie ihre Liebe durch eifriges Zureden zu gewinnen strebt. Auf einem Pfeiler, der sich hinter beiden erhebt, sitzt in kleinerer Figur Peitho (ΠΙΘΩ)[84]), das Haupt mit einem Schleier, welchen sie mit der Linken vom Gesicht entfernt, und mit einem Kalathos oder Modius geschmückt, in der Rechten, welche sie auf den Pfeiler stützt, hält sie zugleich einen Vogel. Diesen hat man wohl mit Recht für die Jynx erklärt, auch der Schleier kommt der Peitho als einer Ehegöttin zu — die Braut trug nach allgemeiner Sitte stets einen Schleier[85]) — nicht weniger als der Kalathos, welcher als ein Symbol der Fruchtbarkeit und derjenigen Gottheiten galt, welche diese verleihen[86]). Auf einer Wiederholung dieses

84) Hirts Ansicht, dass nicht Peitho, sondern eine Ortsgöttin vorgestellt sei (myth. Bilderb. p. 216), wie auch Morison (Guattani M. J. 1785 p. XLVII) an Pytho dachte, ist allgemein zurückgewiesen.

85) Böttiger, Aldobr. Hochz. p. 31 ff. Kunstmyth. II, p. 232 f. Auch Aphrodite ist verschleiert, aber mit der an ihr charakteristischen Entblössung des Busens.

86) Gerhard Venere Proserp. p. 37 ff. Prodrom. p. 25 f. Stackelberg, Apollotempel zu Bassae, p. 74. Indessen ist auf einem Vasenbilde, das Pelops und Oinomaos vorstellt (Dubois Maisonneuve introd. 30. Inghirami mon. Etr. V, 15) eine Göttin mit dem Kalathos und einem Bogen in der Hand gewiss Artemis (Ritschl Ann. XII, p. 182 f.), und die undeutliche Inschrift neben derselben mit Unrecht

Reliefs, der die Inschriften fehlen, ist noch eine Statue des Apollon angebracht[87]), welche auf Troia als den Ort dieser Scene hindeutet, und eine sonst nicht bekannte Wendung der Sage voraussetzen lässt, welche die Vermählung von Paris und Helena nach Troia versetzte. Auch ist diese nicht unwahrscheinlich, wenn man erwägt, dass die Sage Helena auch wider ihren Willen von Paris entführen liess[88]), und mehrere Orte nannte, wo sie ihre Vermählung gefeiert haben sollten[89]), es lag nahe, ihn den Widerstand der Entführten erst nach der Ankunft in Troia überwinden zu lassen[90]). Ein anderes Relief einer Marmorvase[91]) stellt die Hauptfiguren unserer Vorstellung fast eben so dar, statt der Peitho sind aber drei Musen gegenwärtig, deren hochzeitliche Bedeutung nicht zweifelhaft ist[92]); ein Gemälde aus Herculanum[93]) wiederholt ebenfalls die Hauptfiguren ohne Peitho, statt deren ein Paar Dienerinnen gegenwärtig sind.

---

von Stackelberg (a. a. O. pag. 144) und Panofka (Neap. ant. Bildw. p. 344) ΠΤΩ gelesen, und für ΠΙΘΩ erklärt. Eher könnte man mit Gerhard (Prodr. p. 35. vgl. ant. Bildw. 309, 8) ΗΡΑ lesen, woraus Rathgeber ΕΚΑ (Hekate) machte.

87) Guattani M. I. 1785. Giugno tav. 1.

88) Schol. Il. II, 356. Fuchs de var. fabb. Troice. p. 61 f.

89) Sidon (schol. Il. III, 443), die kleine Insel Helena (Bröndsted voy. et rech. I, p. 77).

90) Unter dieser Voraussetzung ist auch das schöne Vasenbild bei Gerhard (ant. Bildw. 34 vgl. Prodr. p. 277 f.) vollkommen verständlich.

91) Orlando le nozze di Paride ed Elena. Rom 1775. Tischbein Homer n. Ant. V, 2. Millin gal. myth. 159, 541. Guigniaut rel. de l'ant. 231, 753. spec. of anc. sculpt. II, 16. Müller Denkm. a. K. II, 27, 295.

92) Böttiger, Aldobr. Hochz. p. 75.

93) Pitt. di Erc. II, 25, von Gerhard (Neap. ant. Bildw. p. 71) richtig erklärt.

Unter dem Schutze der Peitho sehen wir auf einem Vasenbild [94]) Helena in dem verhängnissvollen Augenblick, als sie nach der Eroberung Troias vor der Rache des Gemahls flieht, und ihn durch ihre Schönheit entwaffnet [95]). Helena (ΗΛΕΝΗ) mit aufgelöstem Haar, im Dorischen Gewand, das nach Spartanischer Sitte den Körper nur zum Theil verhüllt [96]), ist zu dem Bilde der Pallas geflüchtet, und sieht sich mit flehendem Blick und bittend erhobener Rechte nach Menelaos (ΜΕΝΕΛΕΩΣ) um, der mit Schild und Helm gerüstet ihr nacheilt. Aber schon hat er von ihrem Reiz gerührt, das blosse Schwert aus der Hand fallen lassen. Denn zwischen ihn und die Fliehende ist Aphrodite (ΑΦΡΟΔΙΤΗ) getreten, die ihn gelassen erwartet und, indem sie in anmuthiger Bewegung ihr Gewand auf der Schulter befestigt, ihres Siegs gewiss ihn fest anschaut. Auch fliegt schon Eros auf ihn zu, um ihn mit dem Kranz der Liebe zu schmücken. Auf der anderen Seite der Helena steht Peitho (ΠΕΙΘΩ) [97]) in einfacher Jungfrauentracht und erhebt mit der Linken eine Blumenranke, wie wir sie

---

94) Mus. Greg. II, 5, 2.

95) Vgl. O. Jahn arch. Beitr. p. 36. Bull. Nap. II, pag. 49 f. 149.

96) Die Worte des Peleus bei Euripides (Androm. 585) von den Spartanerinnen:

γυμνοῖσι μηροῖς καὶ πέπλοις ἀνειμένοις

und von Menelaos (das. v. 616 f.):

ἀλλ' ὡς ἐυειδὲς μαστὸν, ἐκβαλὼν ξίφος
φίλημ' ἐδέξω

finden hier ihre Erläuterung. Vgl. Schneidewin z. Ibyc. p. 136 ff. 208 f.

97) Es ist klar, dass in der ursprünglichen Composition Peitho an dieser Stelle sich befand, nicht hinter Menelaos, wo sie bedeutungslos ist, und wohin sie nur durch gedankenlose Uebertragung gekommen ist.

oft in den Händen von Mädchen, namentlich bei Liebesscenen, so wie des Eros, erblicken [98]); und gewiss ist hier die Göttin der Ueberredung recht eigentlich an ihrem Platze, wo von dem bezaubernden Reiz der Helena die Wuth des beleidigten Gatten besiegt wird.

Auf einer mit vielen Figuren reich ausgestatteten Vorstellung der Entführung der Thetis durch Peleus, welche sich auf einer Attischen Vase befindet [99]), fehlen auch die schützenden Liebesgötter nicht. Aphrodite (ΑΦΡΟΔΙΤΗ) ist thronend vorgestellt, neben ihr ist Eros sichtbar, auf der anderen Seite steht Peitho (ΠΕΙΘΩ), welche durch kein Attribut ausgezeichnet ist. Sie fasst mit der Rechten den Arm der Aphrodite und scheint sich von dieser gewaltthätigen Entführung mit Missbilligung abzuwenden.

Deutlicher noch ist dieses auf einem Vasenbilde ausgedrückt, dessen Erklärung durch die von Gerhard entdeckten Inschriften festgestellt ist [100]). Es stellt die Entführung der Töchter des Leukippos durch die Dioskuren dar [101]). Neben einem alterthüm-

98) O. Jahn arch. Beitr. p. 31.

99) Walpole, travels p. 410. Millingen anc. uned. mon. I, pl. A. Dubois Maisonneuve introd. 70, 1. vgl. O. Jahn arch. Beitr. p. 39.

100) Gerhard, über die Vase des Midias. Berl. 1839. Taf. 1. Creuzer Symb. III, 1, Taf. 11. Guigniaut relig. de l'ant. 187 bis, 737 a.

101) Dieser im Alterthume oft dargestellte Mythos (Böttiger Arch. d. Mal. p. 291 ff.) findet sich noch auf Römischen Sarcophagen (gall. Giust. II, 138; Winckelmann M. I. 61; mus. Pio Cl. IV, 44. Millin gall. myth. 119, 526. Guigniaut rel. de l'ant. 187, 737), und einem Terracottarelief (Campana sepolcri 8, B. opp. ant. in plast. 55.) Ausser dem genannten Vasenbilde stellt ihn das bei Millingen vas. Cogh. 1 [Thiersch vett. artiff. mon. 1. Guigniaut rel. de l'ant. 159, 606] vor,

lichen Götterbild führt Polydeukes (ΠΟΛΥΔΕΥΚΗΣ) die vergeblich sich sträubende Elera (ΕΛΕΡΑ) auf seinem Viergespann fort, auf der andern Seite hält Chrysippos (ΧΡΥΣΙΠΠΟΣ) noch mit dem Wagen des Kastor. Dieser (ΚΑΣΤΩΡ) hat die im Tanz begriffene Eriphyle (ΕΡΙΦΥΛΗ) ergriffen, um sie zu seinem Wagen zu tragen, vor ihnen fort eilt Peitho (ΠΕΙΘΩ), als wolle sie von dem Schauplatz dieser Gewaltthat entfliehen. Auch hier ist sie durch kein Attribut näher ausgezeichnet, und gleicht vielmehr einer Gespielin der entführten Jungfrauen. Neben dem Altar sitzt mit Theilnahme zuschauend Aphrodite (ΑΦΡΟΔΙΤΗ), nicht weit davon knieet Chryseis (ΧΡΥΣΕΙΣ) und äussert ihr Erstaunen über die Entführung, Agaue (ΑΓΑΥΗ) aber flieht erschreckt zu Zeus (ΖΕΥΣ), der ruhig zuschauend dasitzt. Es ist wohl kein Zweifel, dass trotz der ungewöhnlichen Namen Chryseis und Agaue zum Gefolge der Aphrodite gehören [102]).

Sahen wir bisher Peitho bei Begebenheiten aus der heroischen Sage gegenwärtig, so finden wir sie auch mit mythischen Wesen verwandter Natur zusam-

---

s. arch. Ztg. III, p. 27 ff., ein drittes ist beschrieben Bull. 1844 p. 86. Unsicher ist die Deutung der mystischen Cista bei Gerhard (Etr. Spieg. 1, p. 25 f.)

102) Statt ΑΓΑΥΗ ist, wie ich noch jetzt glaube, wohl ΑΓΑΑΙΗ zu lesen (arch. Aufs. p. 134). Der Name Chryseis hängt offenbar mit der in allen Vorstellungen der Vase auffallend hervortretenden Beziehung auf χρυσός zusammen (a. a. O. p. 136). Man kann dabei nicht nur an die χρυσῆ Ἀφροδίτη (Valckenaer z. Theocr. XV, 101) erinnern, sondern auch, dass in den Namen der Orchomenischen Mythen ebenfalls χρυσός vielfach hervortritt; dort war der Cultus der Chariten heimisch. Merkwürdig ist aber das E in dem Namen ΧΡΥΣΕΙΣ, da sonst auf der Vase H geschrieben ist, sollte es ΧΡΥΣΙΣ, wie auf der Rückseite, heissen?

men, ohne dass eine bestimmte Begebenheit dargestellt wäre. Auf einem Vasenbild[103]) sitzt Himeros (IMEPOΣ) auf einem Felsstein und hält einen Spatel (σπαθίς, σπαθή)[104]) in der Hand, mit welchem man die Salbe aus dem Salbgefäss zu nehmen und aufzustreichen pflegte. Vor ihm steht Peitho (ΠΕΙΘΩ) in einfacher Kleidung, und hält ein Salbgefäss, Lekythos oder Alabastron[105]), unter eine Oeffnung, aus welcher Salböl in dasselbe fliesst[106]). Diese Handlung ist für Peitho charakteristisch, da duftende Salben namentlich bei der Hochzeit unerlässlich waren[107]). Bei der Vermählung Psyches sprengen die Chariten Wohlgerüche[108]); Peitho selbst heisst die Salbenduftende[109]), und was in holder Anmuth blüht, das haben die Horen und Chariten mit süssem Oel beträufelt[110]); daher auch Eros mit dem Salbgefäss vorgestellt wird[111]).

103) Musée Blacas 22 B.

104) Pollux X, 120. Phot. s. v. σπαθίδα. Wie hier ist sie auf einem anderen Vasenbild (Stackelberg Gräb. d. Hell. 33. Panofka Bilder ant. Leb. 19, 1) mit dem Lekythos verbunden zu erkennen.

105) Creuzer, ein altathen. Gefäss, p. 18 ff.

106) Panofka (Ann. XVI, p. 229 ff.) hat damit ein Vasenbild (Ann. XVI tav. K. Berlins ant. Bildw. p. 249, 856) verglichen, auf welchem eine Frau mit einem Lekythos sitzt, in den in ähnlicher Weise Salböl fliesst. Vor ihr steht eine Frau mit einem Kästchen und Spiegel, zwischen beiden steht ein Arbeitskorb, auf welchem ein Vogel sitzt. Panofka erklärt diesen für die Jynx und die beiden Frauen für Peitho und Charis.

107) Aristoph. Plut. 529. Lys. 938. Ach. 1053. Xen. symp. 2, 3. Creuzer Aldobr. Hochz. p. 42 ff. Creuzer a. a. O. p. 31 ff.

108) Apul. met. VI, 24 p. 427 O.

109) Anth. Pal. XII, 95, 1.

110) Anth. Pal. XII, 38, 1.

111) Millingen vas. Cogh. 46. Panofka Argos 4, 1; élite céram. II, 49; Gerhard Apul. Vas. Taf. E, 6.

Als Göttin der Ueberredung ist Peitho (ΠΕΙΘΩ) deutlich auf einem Vasenbild [112]) durch den Gestus der ausgestreckten Hand charakterisirt, mit welchem sie die eifrige Rede begleitet. Diese ist an eine sitzende Frau gerichtet, welche ein Kästchen in den Händen hält, die gewöhnliche Liebesgabe, und neben sich den Arbeitskorb stehen hat; hinter ihr ist noch eine zweite Frau sichtbar, daneben steht Eukleia (ΕΥΚΛΕΙΑ). Eukleia, die Göttin des guten Rufs, sei er durch grosse Thaten [113]) oder durch sittsame Züchtigkeit [114]) erworben, wurde in Hellas an verschiedenen Orten verehrt [116]). Aber hierher gehört vor Allen die in Boiotien unter dem Beinamen Eukleia verehrte Artemis [116]), denn sie war wie Artemis Peitho eine Hochzeitsgöttin [117]) und ist in diesem Sinne hier mit Peitho vereinigt.

---

112) Christie upon Etrusc. vas. 13. R. Rochette M. I. 8, 2, vgl. p. 40. f. de Witte und Lenormant élite céram. II p. 68.

113) In Athen war ihr ein Tempel zum Andenken des Sieges bei Marathon erbauet worden. (Paus. I, 14, 4. vgl. C. I. 258. 467).

114) Arist. nubb. 996 f.:

ἵνα μὴ πρὸς ταῦτα κεχηνώς,
μήλῳ βληθεὶς ὑπὸ πορνιδίου τῆς εὐκλείας ἀποθραυσθῇς.

115) In Korinth wurde ein Fest Εὔκλεια gefeiert, Xen. Hell. IV, 4, 2. Daher auch der Monat Εὔκλειος, Hermann Gr. Monatsk. p. 59 f.

116) Schol. Soph. O. T. Εὔκλεια Ἄρτεμις οὕτω παρὰ Βοιωτοῖς τιμᾶται. Paus. IX, 17, 1.

117) Plutarchos (Aristid. 20) führt die Sage an, sie sei eine Tochter des Herakles gewesen, und fügt hinzu: βωμὸς γὰρ αὐτῇ καὶ ἄγαλμα παρὰ πᾶσαν ἀγορὰν ἵδρυται καὶ προθύουσιν αἵ τε γαμούμεναι καὶ οἱ γαμοῦντες. In einer Athenischen Inschrift (C. I. 258) wird ein ἱερεὺς Εὐκλείας καὶ Εὐνομίας erwähnt, welche letztere ebenfalls unter den Hochzeitsgöttern erscheint, wie sie auch die Göttin eines durch Ge-

In der zahlreichsten und anmuthigsten Gesellschaft sehen wir aber Peitho auf einem schönen Attischen Vasenbild [118]). Aphrodite (ΑΦΡΟΔΙΤΗ) sitzt umgeben von Göttern heiteren Eheglücks, die ihre Gaben für eine junge Braut Kleopatra (ΚΛΕΟΠΑΤΡΑ) bereiten, welche derselben gewärtig ist. Ihr zunächst steht Paidia (ΠΑΙΔΙΑ), die Göttin jugendlichen Spieles, welche wir auf einem anderen Vasenbild von Eros geschaukelt sehen [119]), hier mit einem goldenen Halsschmuck beschäftigt, und schwesterlich umarmt von Eunomia (ΕΥΝΟΜΙΑ), der Göttin edler Zucht und Sitte, welche auch sonst unter den hochzeitlichen Göttern erscheint [120]). Auf der anderen Seite pflückt Eudaimonia (ΕΥΔΑΙΜΟΝΙΑ), die Glückseligkeit, von einem Baume goldene Früchte; neben Aphrodite aber ist Peitho (ΠΕΙΘΩ) beschäftigt, das Gestell eines Käfigs mit Myrthenzweigen zuzuflechten. Er ist für Eros bestimmt, der noch auf der Schulter seiner Mutter sitzt und aufmerksam den Lehren zuhört, welche sie ihm ertheilt, Peitho aber ist es, welche ihn fesselt und so als schönstes Geschenk der Braut übergeben wird.

Werfen wir auf die Denkmäler, in welchen Peitho erscheint, noch einen Blick, so drängt sich eine Bemerkung auf, welche sich bei vielen allegorischen Gestalten der Griechischen Kunst wiederholt. Obgleich wir uns nämlich bei den Vorstellungen, wo die

---

setzlichkeit wohl geordneten Staates ist (vgl. Millingen anc. coins. 2, 10).

118) Stackelberg Gräb. d. Hell. 29. Müller Denkm. a. K. II, 27. 296. O. Jahn, arch. Beitr. p. 214 ff.

119) Bull. 1829 p. 78 ff.

120) Gerhard Apul. Vasenb. 15.

Gegenwart der Peitho durch Inschriften verbürgt ist, sehr wohl die sinnige und bedeutsame Darstellung derselben klar machen können, so entdecken wir doch keine Attribute, welche uns auch bei mangelnder Inschrift mit Sicherheit Peitho erkennen liessen. Was man an Kennzeichen hat geltend machen wollen, ist höchst unzuverlässig [121]), nur selten kann man mit einiger Wahrscheinlichkeit diesen Namen in Anspruch nehmen, und wenn er dessenungeachtet häufig angewandt wird, so ist dies mehr Folge einer gewissen Bequemlichkeit in der Nomenclatur, als einer auf bestimmte Gründe gestützten Ueberzeugung.

121) Wenn Böttiger (Kunstmyth. II, p. 257) und R. Rochette (M. I. p. 40 f. 262) auf das Sitzen Gewicht legen, so sieht man bald, dass man mit einem solchen Kennzeichen nicht weit kommt. Aber auch die Jynx in ihrer Hand ist kein zuverlässiges Attribut, da man nicht weiss, wie dieser Vogel vorgestellt wurde, und ein Vogel auf der Hand von Frauen wie Jünglingen bei erotischen Scenen, namentlich auf Unteritalischen Vasen, so überaus häufig ist (Tischbein II, 20; IV, 49; M. I. d. I. IV, 17; 23; 24. Ann. XII tav. O; Gerhard Apul. Vasenb. 13; E. 4; 8).

Greifswald, gedruckt bei F. W. Kunike.

BERICHTE DER KÖNIGL. SÄCHS. GESELLSCHAFT DER WISSENSCHAFTEN.

1850.

12. JULI. SITZUNG DER PHILOLOG. HISTOR. CLASSE.

Herr *Jahn* las *über einige alte Kunstwerke, welche Paris und Helena vorstellen.*

Eine früher schon durch Beschreibung bekannte Volcentische Schale (mus. étr. 2062. reserve étr. coupes 15. de Witte cat. étr. 129) ist, nachdem sie in die Berliner Sammlung übergegangen ist (n. 1766), kürzlich durch Gerhard in einer schönen Abbildung veröffentlicht worden (Trinkschalen und Gefässe des K. Mus. in Berlin I, 11. 12). Die eine Aussenseite derselben stellt das Urtheil des Paris, die andere die Entführung der Helena vor. Ueber die letztere denke ich einige Bemerkungen mitzutheilen, da sie den Gegenstand in einer Weise vorstellt, welche nur im Zusammenhange einer grossen Reihe verwandter Vorstellungen, denen sie sich in eigenthümlicher Art anschliesst, richtig verstanden werden kann. So zeigt auch diese Darstellung, mit welcher Beharrlichkeit die griechische Kunst die einmal aufgefassten Motive

Digitized by Google

festhält und allmälig leise aus- und umbildet, worauf der ruhige und sichere Entwickelungsgang derselben so wesentlich beruht.

Wir sehen Alexandros (AΛEXΣANΔPOΣ) im langen, mit Aermeln versehenen, zierlich gefältelten Chiton, über welchen ein Mantel geworfen ist, den Hut im Nacken, vorsichtig forteilen. Er hält in der Rechten zwei Speere und sieht sich nach Helena (HEΛENE) um, deren Rechte er mit der Linken bei der Handwurzel gefasst hat, um sie mit sich fortzuziehen. Denn sie, die über dem feingefältelten Chiton einen Mantel trägt, der zugleich als Schleier das Hinterhaupt verhüllt, sieht ihn fragend an und zaudert ihm zu folgen. Ihr zunächst ist ein bärtiger Mann, mit Chiton und Chlamys, Hut und Speeren, reisefertig gerüstet, im Begriff ihr zu folgen, wendet aber das Gesicht rückwärts und streckt die erhobene Linke einer jugendlichen weiblichen Figur entgegen, welche Timandra (AϘΔAMIT) benannt ist. Diese, mit Unter- und Obergewand bekleidet, eine Binde im Haar, geht raschen Schrittes dem ebengenannten Manne mit ausgebreiteten Armen entgegen, der sie offenbar von sich abzuwehren sucht. Von Timandra abgewandt eilt eine zweite Jungfrau, ihr ähnlich gekleidet, Euopis (EVOΠIΣ) benannt, einen rankenartigen Zweig in der Hand, mit ausgestreckten Armen auf zwei bejahrte Männer zu. Der erste derselben, Ikarios (ƧOIϘAKI) steht, ganz in seinen Mantel gehüllt, auf einen unter die Achsel gestemmten Stab gelehnt da, und erhebt verwundert die Rechte. Hinter ihm steht aufrecht Tyndareos (ƧOƎϘATVT), ebenfalls mit einem langen Mantel bekleidet, den Krückstock in der Linken, und erhebt gleichfalls erstaunt die Rechte. Noch ist zu beachten, dass alle Männer auf diesem Bilde bekränzt sind.

Es ist schon von Anderen bemerkt worden, dass die Weise, wie Helena von Paris fortgeführt wird, ganz der Darstellung eines anderen Vasenbildes bei Millingen (ane. uned. mon. I, 32) entspricht, auf welchem Menelaos (MENEΛEOΣ) die Helena als Braut heimführt, wie denn auch auf anderen Vasenbildern die Heimführung der Neuvermählten in ganz ähnlicher Weise vorgestellt ist, indem der Gemahl die züchtig widerstrebende Braut bei der Handwurzel fasst und nach sich zieht (Gerhard auserl. Vasenb. 169. Panofka, Bilder ant. Leb. 11, 2. 3). Durch eine Art von Euphemismus ist also hier die gewaltsame Entführung gemildert worden zur Heimführung, was um so leichter geschehen konnte, da jede Vermählung nach einer alten, weit verbrei-

teten Sitte als ein Raub der Jungfrau vom Schooss der Mutter oder aus dem Kreise der Gespielinnen aufgefasst wurde, eine Auffassung, die vielen Sagen und Kunstwerken zu Grunde liegt. In ähnlicher Weise zart und schonend ist die Darstellung eines in Cumae gefundenen Reliefs (Bull. Nap. V, 1, 1), auf welchem Paris in phrygischer Tracht voranschreitet und Helena nach sich zieht, die verschleiert mit einer oft wiederholten Geberde, welche Nachdenklichkeit und Schaam ausdrückt, die linke Hand an die Wange legt, indem sie den Ellnbogen auf die rechte Hand stützt (Teleph. u. Troil. p. 53 f.) und zweifelnd zurückbleibt. Zwischen beiden ist ein weiblicher, mit einer Stephane geschmückter Kopf sichtbar: Avellino glaubt Aithra zu erkennen, ich bin zweifelhaft ob es nicht vielmehr Aphrodite sei.

Die Personen, welche dem sich entfernenden Paar entgegengesetzt sind, zeigen deutlich an, dass hier in der That eine Entführung vorgestellt ist. Eine Gefährtin der Helena meldet in raschem Laufe den erstaunten Greisen die unerwartete Begebenheit: eine Scene, wie sie sich bei den auf Vasenbildern so ungemein häufigen Entführungen fast regelmässig wiederholt (arch. Beitr. p. 29 ff., 95 ff.). Auch die Blumenranke in der Hand des Mädchens ist ein bei diesen Vorstellungen ganz gewöhnliches Attribut (arch. Beitr. p. 31), welches andeutet, dass beim heiteren Spiel des Blumenpflückens der Entführer die günstige Gelegenheit benutzt habe. Vgl. Athen. XII, p. 554 B.: *φυσικὸν γὰρ δή τι τὸ τοὺς οἰομένους εἶναι καλοὺς καὶ ὡραίους ἀνθολογεῖν, ὅθεν αἵ τε περὶ τὴν Περσεφόνην ἀνθολογεῖν λέγονται καὶ Σαπφὼ φησιν ἰδεῖν ἄνθε' ἀμέργουσαν παῖδ' ἄγαν ἁπαλάν.* Die beiden Alten sind Tyndareos, der Vater der Helena und sein Bruder Ikarios. Gewöhnlich ist allerdings nur ein Greis, meistens der Vater der Entführten zugegen; wo die Sage dazu Veranlassung gab, finden sich auch zwei, wie bei der Entführung der Oreithyia durch Boreas Kekrops und Erechtheus, und auf einigen anderen Vasenbildern zweifelhafter Deutung (arch. Beitr. p. 40 f.), zu denen die Vorstellung auf dem Hals der prachtvollen Amazonenvase, deren baldige Bekanntmachung durch Schulz zu erwarten ist, hinzukommt.

Es bleiben noch die beiden Mittelfiguren übrig, eine Jungfrau, Timandra benannt, mit einem bärtigen Manne in lebhaftem Wortwechsel begriffen. Gerhard erkannte in demselben Menelaos, welchen eine Dienerin von Verfolgungsgedanken abzuhalten bemüht sei. Dagegen lässt sich geltend machen, dass nach der

allgemeinen Sage Menelaos bei der Entführung der Helena nicht gegenwärtig war — ein Abweichen von derselben wäre zwar an sich nicht unerhört, in diesem Falle aber sehr auffallend —; entschiedener noch die künstlerische Darstellungsweise. In keiner der zahlreichen Entführungsscenen auf Vasen ist das Motiv eines Widerstandes oder Verfolgens angewandt worden; dass nur wehrlose Greise in der Nähe sind, zu denen die erschreckten Jungfrauen flüchten, soll vielmehr das Gelingen der raschen That um so bestimmter andeuten. Ihre Gegenwart würde also hier müssig sein, während zu gleicher Zeit die Verfolgung in einer Weise angedeutet wäre, dass man nicht wissen könnte, ob sie von Erfolg sein würde oder nicht; die ganze Darstellung würde mithin etwas Unklares bekommen. Endlich aber sind diese beiden Figuren so vorgestellt, dass offenbar nicht der Mann in der leidenschaftlichen Verfolgung durch das Mädchen gehemmt wird, sondern umgekehrt ist sie die lebhafter bewegte, und der den Fliehenden ruhig nachschreitende Mann wendet sich gegen sie, um sie zurückzuhalten. Danach ist es mir nicht zweifelhaft, dass wir in ihm einen Begleiter des Paris zu erkennen haben, welcher den Rückzug desselben deckt und den Ungestüm der Jungfrau abwehrt, die ihrer Gespielin zu Hülfe zu eilen strebt. So gefasst dienen diese beiden Personen ganz vorzüglich, den Sinn der ganzen Darstellung klar auszusprechen; der vergebliche Widerstand der Jungfrau gegen den kräftigen Mann zeigt ebenso sehr die plötzliche Ueberraschung als das sichere Gelingen der Entführung. Dass ein jugendlicher Heros durch einen Genossen bei seinen Abenteuern begleitet und unterstützt wurde, ist in der Sage wie auf Kunstwerken etwas so Gewöhnliches, dass der Künstler in jedem einzelnen Falle selbst ohne besondere Ueberlieferung es vorauszusetzen berechtigt war. Hier aber durfte er nur der Sage folgen. Nach Proklos war in den Kyprien Aineas der Genosse des Paris auf seiner Reise, und dasselbe berichten auch Spätere, wie Dictys 1, 3. Dares 9, 38. Dass Aineas bärtig gebildet ist, kann nicht befremden; meistens wird dem unbärtigen Heros ein bärtiger Genosse gegeben und umgekehrt.

Von den Gefährtinnen der Helena ist die eine Timandra benannt. Ohne Zweifel ist die Schwester der Helena gemeint, die Tochter des Tyndareos und der Leda, und später mit dem Arkader Echemos vermählt (Hesiodos bei schol. Pind. Ol. XI (X), 79. Apollod. III, 10, 6. Paus. VIII, 5, 1. Serv. z. Verg. Aen. VIII, 130. Tzetz. z. Lyc. 511), den sie, wie wir durch das

Cobetsche von Geel (bei Göttling z. Hesiod. p. LIX ff.) nach Eustath. z. Il. A, 406. B, 616 hergestellte Scholion z. Eur. Orest. 239 erfahren, ihrem Buhlen Phyleus zu Liebe verliess.

Die zweite Jungfrau heisst Euopis. Bei den epischen Dichtern findet sich εὐῶπις häufig als Beiwort schöner Jungfrauen, als Name findet es sich wohl nur noch bei Parthenios 31. Eine dritte Schwester der Helena heisst bei Apollodoros (III, 10, 6) Phylonoe; Euripides (Iphig. Aul. 50) und Ovidius (her. VIII, 77) nennen sie Phoibe. Vielleicht berechtigt dieser Wechsel der Namen zu der Annahme, dass auch hier diese Schwester gemeint und, wie auch sonst wohl geschieht, mit einem Namen allgemeinerer Bedeutung bezeichnet sei (arch. Aufs. p. 128 ff.); doch kann man ebenso gut auch an eine Dienerin oder Genossin der Helena denken. Dass sie nicht Aithra oder Klymene genannt ist, erklärt sich schon daraus, dass diese beiden nach der allgemeinen Sage mit nach Troja entführt wurden, während hier Euopis offenbar zurückbleibt. Das Recht für Nebenpersonen der Art Namen zu erfinden, nahmen Künstler ebensowohl als Dichter in Anspruch, wie das Beispiel des Polygnotos (Paus. X, 25, 2. 26, 1. 27, 1. 30, 3.) und Mikon (Paus. VIII, 11, 3) beweist.

Dieses Vasenbild giebt für die bestimmtere Auffassung einer schönen Schale des Berliner Museums (n. 1029) bei Gerhard (ant. Bildw. 33 — 35) neuen Aufschluss. Die zuerst von Müller ausgesprochene Deutung der beiden Hauptvorstellungen auf das Urtheil des Paris und die Zusammenkunft desselben mit Helena ist durch das eben besprochene Bild unzweifelhaft geworden. Auf der Seite, welche uns hier angeht, sieht man Helena auf einem Sessel sitzen, auf dessen Lehne sie den rechten Arm gelegt hat, indem sie den rückwärts gewendeten Kopf in die rechte Hand stützt. Auf ihrem Schoosse steht ein Kästchen, auf welches sie mit der Linken zeigt, als solle man es fortnehmen. Ihr zur Seite steht eine Frau, welche ihr mit der Rechten einen Spiegel entgegenhält, während sie mit der Linken eine aufmunternde Geberde macht. Zu ihren Füssen kniet Eros, der ebenfalls eine zuredende Geberde macht; ganz ähnlich sehen wir ihn auf einem anderen Vasenbilde zu den Füssen einer Jungfrau knien (Stackelberg, Gräber der Hell. 31). Das Schmuckkästchen als bezeichnendes Symbol der Frau ist auf attischen Grabreliefs gewöhnlich, auf dem Schoosse hält sie es nicht selten, wenn neben ihr in zutraulicher Haltung der Gemahl steht (Clarac mus. de sc. 155, 270. arch. Zeitg. III, 34); auch sonst kommt es als Gabe des

um Liebe werbenden Mannes häufig vor, z. B. auf der Jovase des Berliner Museums (n. 902. Gerhard, ant. Bildw. 115. Panofka, Argos Panoptes 4, 2) und sonst (ann. XIII, p. 284 ff.), so dass wir es auch hier in diesem Sinne wohl fassen dürfen. Man kann also in dieser Gruppe Helena erkennen, die von Aphrodite und Eros verlockt gegen den Eindruck, welche die Liebeswerbung des Paris auf sie macht, noch zu kämpfen sucht. Ich glaube nicht, dass man diese Auffassung als modern bezeichnen kann; ohne an die Heldinnen des Euripides zu erinnern, in denen einen ähnlichen Kampf der Gefühle und Leidenschaften zu schildern die eigentliche Aufgabe des Dichters ist, bietet die homerische Darstellung der Helena, welche so schön von Lehrs (Abhdlgen der deutschen Gesellschaft in Königsb. II, p. 85 ff.) entwickelt ist, alle Momente für eine Auffassung der Art dar.

Dieser in sich abgeschlossenen Gruppe stehen drei Männer gegenüber; voran ein hürtiger Mann im Himation mit dem Scepter in der Rechten, einem Jüngling zugewendet, der mit ausgestreckter Rechten auf ihn zuschreitet, indem er sich mit dem Kopf lebhaft nach einem Jüngling umschaut, der ruhig neben ihm steht und ihn aufmerksam ansieht. Gerhard (Berl. ant. Bildw. p. 321. Prodrom. p. 277 f.) glaubte in dem Greise mit Sicherheit Priamos zu erkennen, und nahm eine Wendung der Sage an, welche die Vermählung des Paris mit der, vielleicht wider ihren Willen gewaltsam entführten, Helena erst in Troja vollziehen liess. Nachdem wir auf dem oben betrachteten Vasenbilde Tyndareos bei der Entführung der Helena gegenwärtig gesehen haben, wird es das Richtigste sein, ihn auch hier in dem greisen Herrscher zu erkennen, welcher den Paris willkommen heisst. Dieser ist wiederum von einem Gefährten begleitet, der aber diesmal ebenfalls jugendlich vorgestellt ist. Paris, vom Anblick der Helena ergriffen, wendet sich mit lebhafter Bewegung zu diesem hin, als wolle er ihm sagen: das ist das schöne Weib, welches die Göttin mir verheissen! Und in der That sehen wir diese beschäftigt, ehe er noch der Helena selbst genaht ist, ihm die Neigung der widerstrebenden zu gewinnen. Der eigenthümliche Zug der Sage, den auch die Ilias so oft hervorhebt, dass der mächtige Wille der Aphrodite Helena dem Paris zugeführt habe, konnte nicht klarer und zarter ausgedrückt werden, als es auf diesem Vasenbild geschehen ist. Auch ist so die Beziehung zu dem Gegenbild scharf und bezeichnend. Dort das Urtheil des Paris, ihm zunächst die siegreiche Aphrodite mit Eros auf der

Hand, hier die entscheidende Folge, Aphrodite und Eros, welche das Herz der Helena dem eben eintretenden Paris gewinnen. So entspricht auf der zuerst betrachteten Vase dem Urtheil des Paris die Entführung der Helena*).

In einer durchaus entsprechenden Weise wie auf dem eben betrachteten Vasenbilde ist Helena dem Paris gegenüber von Aphrodite bestrickt auf einem Relief des museo Borbonico (III, 40) dargestellt, das seit Winckelmann (M. I, 115) oft abgebildet und besprochen ist, s. Otto Jahn, Peitho p. 19 ff. Helena (ΕΛΕΝΗ) im einfachen dorischen Chiton, über welchen ein Himation geworfen ist, sitzt neben Aphrodite (ΑΦΡΟΔΙΤΗ), welche zu ihr gewandt ihr zuredet, indem sie schmeichelnd die linke Hand auf ihren Nacken legt und mit der Linken halbverstohlen auf Paris deutet. Noch ist Helena nicht gewonnen, denn sie sieht ernst, ja entsetzt vor sich hin und streckt die Rechte abwehrend aus, aber der Erfolg ist nichts desto weniger entschieden; auf einem Pfeiler sitzt über ihnen Peitho (ΠΙΘΩ), die Begleiterin der Aphrodite, in welcher ihre zauberisch fesselnde Gewalt personificirt ist. Gegenüber steht Alexandros (ΑΛΕξανδρος), mit einer über den Rücken fallenden Chlamys und Stiefeln bekleidet und mit dem Schwert umgürtet, ruhig da; der rechte Arm ist gesenkt, der linke erhoben; wie es scheint, stützte er sich ursprünglich auf den Speer. Neben ihm steht in nachlässiger Haltung, den rechten Arm in die Seite gestemmt, Eros und sieht eindringlich zuredend zu ihm hinauf, indem er vertraulich die linke Hand auf seine Schulter legt. Er hat keinen Widerstand zu besiegen, wie Aphrodite, denn willfährig giebt Paris, dessen Blick auf Helena gerichtet ist, sich seinem Zureden hin.

---

*) In etwas derberer Weise stellt ein Vasenbild späterer Zeit im Berliner Museum (n. 955), abgebildet bei Millingen (peint. de vas. 42) und ausführlich erläutert von Böttiger (kl. Schrr. II, p. 248 ff.), denselben Gegenstand vor. Paris, in reicher phrygischer Tracht, mit der Rechten die Lanze aufstützend, die Linke mit zuredender Geberde erhoben, steht vor der verschleierten Helena, welche, wie das auch sonst vorkommt, auf einem Kasten sitzt, in welchem Kleider und Schmuck aufbewahrt wurden (Gerhard, Mysterienbilder 9. él. cér. I, 29 B. M. I. d. I. IV, 23). Auf ihrem Schoosse sitzt Eros, der ihr liebkost, während sie ihn mit beiden Händen gefasst hält; wobei jeder an Virgil (Aen. I, 717 ff.) denken wird:

haec oculis, haec pectore toto
haeret et interdum gremio fovet inscia Dido,
insidat quantus miserae deus.

In den wesentlichen Dingen wiederholt ein durch die Unbilden des Wetters, dem es lange ausgesetzt war, sehr mitgenommenes Relief im Vatican (Zoega bassir. I, p. 38. Beschrbg Roms II, 2, p. 195, 14), abgebildet bei Guattani (M. I. 1785. Giugno 1), das eben betrachtete, nur fehlen die Inschriften. Unwesentlich ist es, wenn Paris ohne Stiefel, oder Aphrodite statt der für sie charakteristischen Entblössung des Busens (Zoega bass. II, p. 166) mit ganz entblösstem Oberleib dargestellt ist, wodurch sie der weiblichen Figur, welche auf der aldobrandinischen Hochzeit der Braut schmeichelnd zuredet, ganz und gar ähnlich wird; wichtiger, dass hinter Paris noch eine Figur hinzugekommen ist. Auf einer runden Basis steht eine Statue des Apollon mit ausgestreckter Rechten, in der Linken den Bogen, in der steifen Haltung und Stellung wie durch die langen auf die Schultern herabhängenden Locken (R. Rochette, questt. de l'hist. de l'art p. 192 ff.) ein treues Bild des durch zahlreiche und interessante Beispiele jetzt hinreichend bekannten Apollotypus der ältesten Kunstübung (Welcker, alte Denkm. I, p. 399 ff.). Die Meinung Morrisons (bei Guattani a. a. O. p. XLIII ff.), diese Statue bezeichne Delphi, von wo Paris nach einer Angabe des Suidas Helena entführt habe*), und ΠΙΘΩ sei deshalb zu erklären ΠΥΘΩ, ist mit Recht ohne Zustimmung geblieben. Ich selbst habe darin eine Andeutung des Troischen Locals und damit zugleich eine Bestätigung der von Gerhard vermutheten Sage von der in Troja vollzogenen Vermählung des Paris mit der Helena gefunden (Peitho p. 24). Allein auch dies ist nicht nöthig; aus Ovidius (a. a. O. II, 5):

talis ab armiferis Priameius hospes Amyclis
candida cum rapta coniuge uela dedit

und Statius (Achill. I, 20 f.):

solverat Oebalio classem de littore pastor
Dardanus incautas blande populatus Amyclas

geht hervor, dass eine Sage Helena aus Amyklai, dem Sitze ihres Vaters Tyndareos entführen liess, worauf auch die Anwesenheit des Tyndareos und der Timandra bei der Entführung auf dem oben besprochenen Vasenbilde hinweist. Der Amykläische Apollon aber war nicht minder berühmt als der Thymbräische und

*) Ich habe die Stelle bei Suidas nicht gefunden und fürchte, es liegt ein Missverständniss einer Erzählung wie beim Schol. Il. E, 64 zu Grunde.

konnte daher ebenso füglich zur Bezeichnung des Locals angewendet werden.

Vergleicht man eine andere Wiederholung derselben Darstellung, so findet man schon erheblichere Verschiedenheiten. Auf einem Marmorgefässe, das früher in Neapel war und durch den Kunsthändler Jenkins in den Besitz von J. Smith Barry Esq. gelangt ist, — zuletzt abgebildet specimens of ancient sculpture II, 16 (Müller, Denkm. a. K. II, 27, 295) — finden wir wiederum dieselbe Scene. Von geringer Bedeutung ist es, wenn Paris ohne Schwert und zu deutlicherer Charakteristik mit der Phrygischen Mütze vorgestellt ist, Aphrodite den rechten statt des linken Busens entblösst zeigt; bemerkenswerth ist aber die Art, wie fast alle Motive vergröbert erscheinen. So zeigt hier Aphrodite nicht, wie dort verstohlen, sondern mit erhobenem Arm recht auffällig auf Paris hin; der Helena aber ist der Ausdruck des abweisenden Widerstrebens vollständig genommen. Anstatt die Rechte wie zur Abwehr energisch auszustrecken, stützt sie mit derselben das Kinn des etwas gesenkten Köpfchens, während die Linke wie in Verlegenheit das Gewand gefasst hat; wir haben hier das Bild einer halb verschämten, halb koketten Verwirrung, dort den Ausdruck einer sittlichen Entrüstung vor uns. Nicht minder charakteristisch ist die Umbildung des Eros. Hier ist er nach der Auffassung der späteren Zeit als Knabe vorgestellt, dort war er im echt griechischen Sinne mehr als Jüngling gebildet. Dort stand er ruhig zuredend neben dem in Betrachtung versunkenen Paris, hier ist er mit gewaltiger Anstrengung bemüht, den scheinbar sich zurückhaltenden Paris der Helena zuzuführen. Ausser der Leichtfertigkeit, welche sich in der Auffassung der Hauptfiguren und der Motivirung der Handlung ausspricht, ist die Veränderung in der Anwendung der symbolischen Figuren der Aphrodite und des Eros bemerkenswerth, die in jenem griechischen Relief mehr als der verkörperte Ausdruck der inneren Empfindung der Hauptpersonen erscheinen, während sie hier die eigentlich handelnden sind. Die symbolische Figur der Peitho ist verschwunden, statt ihrer sind, wie es das Bedürfniss des Raumes erforderte, drei Musen gegenwärtig. Unmitelbar hinter Helena gewahren wir die aus Statuen und Reliefs wohlbekannte Figur der Polyhymnia, welche ganz in das feingefaltete Gewand gehüllt, aus welchem die linke Hand mit einer Rolle hervorsieht, den Kopf auf den rechten Arm stützt, welcher mit dem Ellnbogen auf einem Pfeiler ruht. Dass dieser Pfeiler, welcher auf den zuerst erwähnten Re-

liefs der Peitho zum Sitze diente, auch hier erhalten und zweckmässig verwandt ist, ist ein Beweis für die Aufmerksamkeit und Schonung, mit welcher man bei Wiederholungen von Kunstwerken im Umbilden verfuhr. Von den beiden anderen Musen bläst die erste auf der Doppelflöte, die zweite spielt die Leier. Die Gegenwart der Musen ist durchaus angemessen, da Gesang und instrumentale Begleitung des Hymenaios bei jeder Hochzeitsfeier eins der wesentlichen Elemente war. Auch die Dreizahl der Musen ist nach mehrfacher Tradition vollkommen gerechtfertigt, und dem Gesang die beiden Hauptrichtungen der Instrumentalmusik, Flöte und Leier, passend gegenübergestellt. So sehen wir auf einem Vasenbilde (Stackelberg, Gräber der Hell. 19. élite céram. II, 83) den leierspielenden Apollon von drei Musen umgeben, von denen die eine aus einer Rolle singt, während die zweite die Doppelflöte bläst und die dritte die Leier in der Hand hält; auf einem anderen (Laborde I, 11. él. céram. 79), wo nur zwei Musen dem Apollon gegenüberstehen, sind diese ebenfalls durch Leier und Doppelflöte charakterisiert. Wieder sind drei Musen dem Apollon zur Seite gestellt auf einem Vasenbilde (Millingen, vas. Cogh. 4. 5. él. cér. II, 72. 73), das den Wettstreit mit dem Marsyas vorstellt. Da hier das Flötenspiel als der apollinischen Musik entgegengesetzt erscheint, kann keine der Musen die Flöten führen; während eine durch die Schriftrolle bezeichnet ist, werden die beiden anderen durch die Schildkrötenleier und die Kithar unterschieden; ein Unterschied, der auf den Kunstwerken in der Regel beobachtet wird, vgl. Gerhard, auserl. Vasenb. I, p. 88*).

---

*) Auf der Marmorvase ist eine, wie es scheint erst später hinzugefügte (nicht moderne) Inschrift:

GRAECIA · P · F · RVFA · POMPONi DIANAE LOC · H · S · P · S · C · P · S

bei Apian 109, 5. Gruter 1011, 13. Murat. 35, 7. Man hat dabei an die Diana Lochia gedacht (Millin M. I. I, p. 333), Müller spricht von einem Ehepaar, das die Inschrift gemacht habe. Am wahrscheinlichsten ist Mommsens Erklärung: LOCo *Hoc Sibi Permisso Senatus Consulto Pecunia Sua*. Dass förmlich Erlaubniss gegeben wurde, an einem öffentlichen Orte eine Weihinschrift anzubringen, auch vom Senat, beweist eine Bronzeplatte im museo Kircheriano, nach einer Abschrift bei Mommsen:

TI · IVLIO
AVG · L
M · NESTORI

Endlich finden wir auf einem Herculanischen Wandgemälde (pitt. di Erc. II. 25), das zuerst Gerhard (Neap. ant. Bildw. p. 71) richtig gedeutet hat, dieselbe Vorstellung wiederholt, aber in den Motiven wiederum abgeschwächt. Helena stützt sich mit der Rechten auf den Sessel, die Linke streckt sie verwundert aus, indem sie auf Paris hinblickt. So unbedeutend der Ausdruck dieser Figur dadurch geworden ist, so nichtssagend ist auch die Haltung der Aphrodite; sie fasst mit der Rechten Helenas Linke und zeigt mit der Linken, in der sie einen Zipfel ihres Gewandes hält, auf Paris — von dem einschmeichelnden und eindringlichen Zureden der Göttin ist keine Spur mehr. Paris selbst, nur mit einer Chlamys bekleidet, steht ruhig da; er hält in der Linken das Schwert, in der erhobenen Rechten eine Blume, welche er

---

auf der Rückseite:

S· P· Q· R
D L

Nach Cantini (iscriz. dell'acad. Colombaria I, p. 95) ist im Jahre 1763 im Gebiete von Pistoja eine kleine Bronzeplatte gefunden mit der Inschrift:

S· P· Q· R
D· L

und nach demselben Gewährsmann (ebend. p. 92) an demselben Orte zur selbigen Zeit eine andere mit der Inschrift:

DRVSO· CAISARI
TI· AVG· F· DIVI
AVG· N
S· C

Dass diese zusammengehören ist wohl klar, ja die Vermuthung liegt nahe, dass beide Inschriften auf einer Bronzeplatte standen; doch wage ich kein Urtheil, da ich das Buch nicht einsehen kann, sondern nur ein Excerpt von Kellermann benutze. Hieher gehört auch die Bronzeplatte bei Caylus rec. III, 68, 1:

L· PLANCVS
L· F· COS
·IMP· ITER
·DE· MANIB

auf der Rückseite:

P· R

welche, wie Mommsen mir bemerkt, deshalb noch nicht für unecht zu halten ist, weil die Hauptinschrift auf einem Marmorblock sich wiederholt findet bei Pighius ann. III, p. 481, in dessen Handschrift auf der Königl. Bibliothek in Berlin die Notiz hinzugefügt ist: '*Romae in marmore alt. duorum pedum, lat. plus trium, quod effossum est ex ruinis templi Saturni sub Capitolio prope arcum Septimii Severi*'; Grut. 26, 1. (Orelli 591).

als Liebesgabe der Helena zeigt, eine vergröberte Andeutung seiner Bewerbung. Zwischen ihnen ist Eros, als Knabe gebildet, der von Helena, nach der er sich umsieht, auf Paris zugeht, gleichsam der Bote, der zwischen ihnen den Verkehr vermittelt — auch das keine glückliche Wendung. Peitho fehlt auch hier, an ihre Stelle sind nicht die Musen getreten, sondern zwei Dienerinnen, welche hinter Helena mit einer Schüssel mit Früchten herbeikommen; zwei ziemlich müssige Figuren, die nur den Raum auszufüllen da sind.

So lehrt uns die Vergleichung dieser Monumente auf sehr anschauliche Weise, dass in jeder späteren Nachbildung einer ursprünglich fein gedachten Composition bei der äusserlich ziemlich genauen Wiederholung sich doch eine stete Abnahme des Sinnes für den geistigen Gehalt und eine zunehmende Abschwächung und Vergröberung der Motive zeigt.

BERICHTE DER KÖNIGL. SÄCHS. GESELLSCHAFT DER WISSENSCHAFTEN.

1850.

12. JULI. SITZUNG DER PHILOLOG. HISTOR. CLASSE.

Herr *Jahn* las *über eine metrische Inschrift.*

In Kasarin, der alten colonia Scillitana*), in der régence de Tunis sind unter anderen Ueberbleibseln der Römischen Zeit auch noch die stattlichen Reste eines ansehnlichen, im Ganzen wohl erhaltenen Grabmals erhalten, von welchen Shaw (voy. I, p. 261 f.) eine kurze Notiz, dann Sir Grenville T. Temple (excursions in the mediterranean. Lond. 1835. I, p. 225 ff.) und Pellissier (revue archéol. IV, p. 266 ff.) nähere Kunde gaben. Eine viereckige Basis, 22 Fuss 1 Zoll engl. ins Geviert, 4 mètres hoch, enthält den Haupteingang an der Südwestseite, welcher mit einer steinernen Thür geschlossen war, vor die ehemals eine eiserne Kette gelegt war; die Löcher, in welcher sie befestigt war, sind noch erkennbar. Auf der entgegengesetzten Seite ist ein anderer Eingang. Auf dieser Basis erhebt sich ein viereckiges Bauwerk, dessen Gebälk nach Temple von zwölf, wie Pellissier angiebt, von acht Korinthischen Pfeilern getragen wird, das 12 engl. Fuss im Quadrat enthält, also bedeutend eingerückt ist. Ueber dem-

*) So haben Shaws, Temples, Pellissiers Abschriften der Inschrift auf einem Triumphbogen, der noch dort steht, Ximenez (Maffei mus. Veron. p. 462, 3) las *Cilitanae*, und *Cilium* hat auch das Itinerar. Ant. p. 54 zweimal. das Hase (rev. arch. IV, p. 269) in *Scillium* ändern will.

selben erhebt sich, wiederum eingerückt, ein Würfel, an welchem an der Seite des Haupteinganges eine Nische angebracht ist, offenbar für eine Statue, die nicht mehr vorhanden ist. Die Höhe des ganzen Monuments, welches Shaw und Ximenez einen Thurm nennen, schlägt Pellissier auf 15 mètres an. An dem zweiten Aufsatz befindet sich über dem Eingang eine Inschrift, von der Shaw und Pellissier nur die ersten 9 Zeilen mittheilen, welche aber Maffei (mus. Veron. 461, 3) nach der Abschrift des P. Franciscus Ximenez, Temple (I, p. 330, 108), und Jos. v. Hefner (Abh. der Münchn. Akad. d. Wiss. I. Cl. V, 2, p. 260) nach einer Abschrift von Lorent vollständig geben, wonach sie folgendermassen hergestellt werden kann.

M· FLAVIVS SE
CVNDVS FILIVS
FECIT
T· FLAVIO SECVN
DO PATRI PIO
MILITAVIT A· XXXII
VIXIT· ANN· LXII· H· S· E
FLAVIAE VRBANAE
MATRI PIAE VIX
ANN· LV· H· S· E
FL· SECVNDAE SO
RORI· V· A· XII· H· S· E
T· *fl*· MARCELLO FRA
TRI· P· V· A· XX· H· S· E
t· FL· MARTIALI FRATRI
P· MIL· A· XII· V· A· XXXV· H· S· E
FL· SPERATAE· SORORI
P· V· A· XXXVI· H· S· E
AEMILIAE· SEX· FIL·
PACATAE· VXORI· PIAE
FLAMINICAE· PERP·

4. I. FLAVIO *Shaw, Temple, Pellissier, Lorent.* 5. PATRITIO *Shaw, Temple, Pellissier.* 6 *haben allein Ximenez, der* 8—10 *auslässt und Hebenstreit (s. p.* 190). XXXIII *Hebenstreit.* 7. LXII *und* 10. LV *las Pellissier,* CXII *und* CV *Shaw, Temple, Lorent; Ximenez konnte die Zahl nicht lesen.* 11. ET. SECVNDAE *Temple, Lorent.* 12. XXII *Temple, Lorent.* 13. TI *Ximenez.* ET *Temple, Lorent.* 15. TI *Ximenez.* HI *Temple.* FL *Lorent.* FRATR *Temple, Lorent.* 16. PATILA· XII *Temple.* MIL· A· XII (*ohne* P) *Ximenez,* MILIT· A· XII *Lorent.* 18. XXXVIII H· S· E *Temple, Lorent.*

VIX· ANN· LVIII· H· S· E
T· FLAVIVS· T· FILIVS
PAP· SECVNDVS IPSE
FLAMEN· PERP· VIX
AN· LX· H· S· E·
FL· T· FILIAE· PACATAE· FLA
MINICAE· PERP· COL· THE
LEPT· FIL· PIAE FL· LIBERA MA
TER· STATVAM· POSVIT
V· A· XVI· M· X· II· S· E
FLAVIA· *lib*ERA· T· FL· SECVNDI· VXOR
PIA· V. AN· XXXVIII. H· S· E

Aus dieser Inschrift ergiebt sich, dass der Begründer des Monuments T. Flavius T. F. Secundus war, der es für seinen Vater T. Flavius Secundus, seine Mutter Flavia Urbana und seine Geschwister T. Flavius Marcellus, T. Flavius Martialis, Flavia Secunda und Flavia Sperata, sowie für seine Gattin Aemilia Pacata errichtet hat. Nach seinem Tode hat seine zweite Frau Flavia Libera der nach ihm verstorbenen Tochter Flavia Pacata die Statue gesetzt, endlich hat sein Sohn M. Flavius Secundus das Denkmal vollendet und seinen Namen vorangestellt.

Auf der entgegengesetzten Seite finden sich folgende drei Inschriften, welche sich ebenfalls auf Mitglieder derselben Familie beziehen, ohne dass das Verwandtschaftsverhältniss sich näher daraus ermitteln lässt (Temple I, p. 331, 109—111).

F[*l*]· FAVSTINA
PIA· VIX· AN
XXXVII· H· S· E
TI· FL· FAVSTINVS
ET· FL· VICTORIA
PARENTES PO
SVERVNT

FL· LIBER[*t*]AS PIA
VIX· AN· XV
T· FL· FAVSTINVS ET
FL· VICTORIA
PARENTES PO
SVERVNT· H· S· E

. . . VS Q AE
RARI DECVRIO

22. LIII *Temple, Lorent.* 23. T *lässt Ximenez weg*, TELAVIVS *Temple.* 24. IPSEVS *vermuthet Hefner.* 27. T· FILIAE *fehlt bei Ximenez.* 28. THEVESTIS ET LEPTIS *vermuthet Hefner. Vgl. Zumpt comm. epigr. p.* 424. 29. FILIAE· N· LIBERAM *Temple.* FIL· PIAE· FL LIBERALIS *Ximenez.* FILIAE· N· LIBERA MA *Lorent.* 31. A· XV *Temple, Lorent.* 32. ·FLAVIA· DISERA FL· *Ximenez.* . . . FRAT· ET *Temple, Lorent.* 33. LXXXVIII *Temple, Lorent.*

COL T[*hel*]E[*p*]T· PIVS
VIX· AN· XXXVI
H· S· E
T· FL· FAVSTINVS
FL· VICTORIA
PARENTES POSV
ERVNT

Neben dem Eingange befindet sich in vier Columnen geschrieben eine lange metrische Inschrift zum Preise des Flavius Secundus und seines Grabmals. Shaw theilte die vier ersten Verse zum Beweise mit, dass man an dem Gedichte nichts verliere, Ximenez und Pellissier wurden durch die Dunkelheit verhindert eine Abschrift davon zu nehmen: Temple hat die Ausdauer gehabt die ganze Inschrift zu copieren und theilt dieselbe in gewöhnlicher Schrift mit (II, p. 332 ff., 112).

Von einer anderen vollständigen Abschrift sind leider nur unvollständige Reste erhalten. Johann Ernst Hebenstreit bereiste im Jahre 1732 und 1733 einen beträchtlichen Theil des Römischen Afrika, zwar zunächst zu naturwissenschaftlichen Zwecken, allein die Spuren der Römischen Herrschaft erregten sein lebhaftes Interesse, namentlich die Inschriften, von denen er eine grosse Anzahl copirte. Als er nach seiner Rückkehr in Leipzig eine Professur antrat, gab er in einer *oratio panegyrica, qua antiquitatum Romanarum per Africam repertarum memoriam recolit* (Leipz. 1733. 4), eine Uebersicht über die Ergebnisse seiner Reise, namentlich über die Vorstellung, welche er von dem Zustande Africa's unter der Römischen Herrschaft durch die Inschriften gewonnen hatte. Seinen Plan einer ausführlichen Reisebeschreibung hat er leider nicht ausgeführt, und wohin seine Abschriften von Inschriften nach seinem Tode (im J. 1757) gekommen sind, ist nicht bekannt; in den öffentlichen Sammlungen von Leipzig und Dresden befinden sie sich nicht. Das ist um so mehr zu beklagen, da diese Inschriftensammlung höchst bedeutend, ja für die Africanischen Inschriften vielleicht die bedeutendste Quelle sein würde, und wenn für Kundige etwa noch Spuren vorhanden sind, würden sie sich ein nicht geringes Verdienst erwerben, wenn sie dieselben verfolgen und jene Sammlung der Wissenschaft zugänglich machen könnten. In der erwähnten Rede nun erwähnt Hebenstreit, nachdem er schon p. 43 aus der prosaischen Inschrift die Worte TITO FLAVIO SE-

CVNDO PATRI PIO MILITAVIT ANNIS TRIGINTA TRIBVS angeführt, der metrischen in folgender Weise (p. 46 f.): *inveni elegantium versiculorum in Cillitano quodam epitaphio seriem centum et duodecim linearum numero constantem, quam sic orditur poeta;* worauf die ersten sieben Verse folgen. Später heisst es (p. 54): *redit in mentem poema, quod in saxo coloniae Cillitanae in honorem cuiusdam, qui publicum aedificium extruxerat, legi;* worauf v. 81—84 folgen. Da er die Zahl von 112 Versen nennt, und Temple selbst 110, so ist offenbar einer bei diesem im Druck ausgefallen, zwei wird er übersprungen haben.

Nach Pellissiers Versicherung ist die Inschrift sehr deutlich zu lesen (*extrêmement lisible*), so dass es allerdings zu verwundern ist, dass sich in Temples Abschrift so ausserordentlich viel Fehlerhaftes findet. Da man indess eine neue Abschrift schwerlich so bald zu erwarten hat, wird der Versuch keine Missbilligung finden, aus der vorliegenden das Gedicht bekannter zu machen, als es bis jetzt gewesen ist. Eine Anzahl von Fehlern lässt sich mit Leichtigkeit und Sicherheit sofort verbessern, wobei man allerdings stets im Auge behalten muss, dass man es mit einer Steinschrift zu thun hat, obgleich in mehreren Fällen es sich als wahrscheinlich erweist, dass Temple seine in Cursivschrift gemachte Abschrift beim Druck nicht immer mehr hat lesen können. Eine beträchtliche Zahl von Stellen ist freilich ohne Verbesserung geblieben. Da ich bei wiederholtem Lesen und trotz des Beistandes gelehrter Freunde keine Hülfe für sie gefunden habe, scheint es mir rathsam sie dem Scharfsinn Anderer zu empfehlen. Einige Aufmerksamkeit verdienen diese Verse doch, und in der lateinischen Anthologie gebührt ihnen noch immer nicht der letzte Platz. Der Verfasser zeigt eine unverächtliche Fertigkeit im Versemachen und hat manchen nicht üblen Einfall; aber er übertreibt sehr arg und neben einer gewissen Spitzfindigkeit macht sich Unklarheit des Gedankens und Ausdrucks nur zu sehr bemerkbar.

Ich habe die mir sicher scheinenden Verbesserungen gleich in den Text aufgenommen, aber cursiv gedruckt; die bei Temple überlieferte Lesart ist stets angegeben.

Sint licet exiguae fugientia tempora vitae,
parvaque raptorum cito transeat hora dierum,
mergat et Elysiis mortalia corpora terris

1. tempora *Shaw, Hebenstreit*: tempore. 3. elysiis *Hebenstreit*: elisiis.

assidue rupto Lachesis male conscia penso,
iam tamen inventa est blandae rationis imago,
per quam prolatos homines in tempora plura
longior excipiat memoratio multaque servet
secum per titulos mansuris fortius annis.
ecce recens pietas omni placitura favore
ingentem famae numerum cum laude meretur
exemplo iam plena novo, quam Flavius alto
more Secundus agens patrio signavit honore.
quis non iam pronis animi virtutibus ad[sit?
quis non hoc miretur opus, fusasque videndo
divitias stupeat nimios se cernere census,
per quos aetherias surgunt monimenta per auras.
haec est fortuna ac multis gaudenda facultas,
sic sibi perpetuas faciunt impendia sedes,
sic immortales scit habere pecunia mores,
aeterno quotiens stabilis bene figitur usu.
viderit ille furor, nimio qui ducitur auro,
quem trahit argenti venalis sanguine candor,
viderit effusae vanis in amoribus errans
gloria luxuriae, peregrinas quaerere magno
quae didicit vestes gemmas [que] nitore placentes
aut ab Erythraeo venientia munera fluctu,
quam laedunt gentes vario certamine rerum,
Graecia sculpturis, Hispania Pallados usu,
venatu Libye, tellus orientis amomo,
Aegyptos Phariis levitatibus, artibus actis
Gallia semper ovans, dives Campania vino.
haec cito deficiunt et habent breve munus amoris
momentis damnata suis, set si quis ad omnes
respiciat vitae casus hominemque laboret

4. rupto *Hebenstreit:* rapto. 5. inventa *Hebenstreit:* iuventa. 6. prolatos *Th. Mommsen:* proiaios. productos *Hebenstreit, doch wohl als Verbesserung.* tempora plura *Hebenstreit:* tempore fl... 7. multo servit; milleque *Haupt.* 10. meriur. 13. *Vielleicht* tam. adstet *Haupt.* 14. fusasque *Haupt:* eusaso. 15. si cupeat invios. 16. etherias. 17. *So Lachmann, Temple hat* fortuna ae melius udenda. 19. pecuniam. amores *Th. Mommsen.* 20. beneficil urusu. 21. iuror 23. et fusae. 24. luxuria. 25. quadedicit. gemmas nitore. 26. aer uitreo. 27. ludunt *Haupt.* 28. sculpturis *Lachmann:* cum pueris. Pallas *für* oleum, *Ovid. met. VIII,* 275. *Ueber das Spanische Oel s. Lucian. navig.* 23. *Forbiger, alte Geogr. III, p.* 21. 29. Libyae. amono. 30. *Für* actis *ist keine Verbesserung gefunden.*

metiri brevitate sua, tunc credere discit
nil aliut melius fieri, nisi viribus aevi
quot possit durare diu sub honore deorum.
nunc ego non dubitem tacitis Acherontis in umbris,
si post fata manent sensus, gaudere parentem
saepe, Secunde, tuum, reliquas et spernere turmas,
quod sciat hic tantam [*tanti*] faciem esse sepulchri,
consensus lapidum sic de radice levatos
in mu[*lto*]s crevisse gradus. *nit*et angulus omnis
sic quasi mollitae ductus sit stamine cerae,
nobilibus signis hilaris scalptura [*ca*]vatur
ei licet atsidue probet et os vaga turba ... opis
lucentes stupeat pariter pendere columnas.
quit cum militiae titulos ipsum*que* parentem
numinibus dedcris haec gaudia saepe vidontem,
quae quondam dedit ipse iocondum m...c...
multa creat primusque cupit componere .....s
et nemus exornat revocatis saepius undis.
permittant mihi fata loqui noctisque timendae
regnator Stygius, sic immortalis haberi
iam debet pater ecce tuus Ditisque retigit
tristem deseruisse domum, dum tempore toto
mavolt haec monumenta sequi scriptisque per aevom
vi]vere nominibus, solitis insistere lucis,
adsidue patrias hinc cernere dulciter arces
quosque dedit natis prope semper habere parentes.
forsitan haec multi vano sermone ferentes
venturae citius dicant praesagia mortis,
si quis dum vivit ponat monimenta futuris
temporibus. mihi non tales sunt pectore sensus,
set puto securos fieri quicumque parare

35. brevite. 36. nll alituim elius. 38. Acherontes. 41. tanti *fehlt, von Haupt ergänzt.* 43. me ... serivisse. nitet *Haupt:* ut et. anguius. 44. mollite. fit. stamini. 45. nobilibus *Th. Mommsen:* mobilibus. cavatur *Lachmann:* ..vatur. 46. aesidue. hos — honores *Th. Mommsen.* 47. si upeat. 48. ouit. ipsumo. 49. ulcentem. 50. loco, dum mira coortu *Lachmann.* 51. primus *Lachmann:* primas. silvas *Lachmann*, frondes *Th. Mommsen.* 53. ioqu ... octis. 54. habere. 55. debit. revicti *Haupt*, referri *Lachmann.* 57. si qui. aevom *Th. Mommsen:* aevola. 58. vivere *Th. Mommsen:* ..vere. 60. Penates *Haupt.* 62. venturam. praesacia. 65. parari.

aeternam voluere domum certoque rigore
numquam lapsuros vitae defigere muros.
fatis certa via est neque se per stamina mutat
Atropos. ut primo coepit decurrere filo,
crede, Secunde, mihi, pensatos ibis in annos.
set securus eris, set toto pectore dives,
dum nulli gravis esse potes, nec plena labore
testamenta faeis, tuus hoc dum non timet beres,
ut sic aedificet. iam nunc quodcunque relinques
totum perveniet tua quo volet ire voluntas.
sed revocat me cura operis celsique decoris.
stat sublimis honor vicinaque lumina pulsat
et solis metitur iter. si iungere montes
forte velint oculi, vincuntur in ordine colles;
si videas campos, infra iacet abdita tellus.
non sic Romuleas exire colossos in arces
dicitur aut circi medias obeliscus in auras,
nec sic sistrigeri demonstrat pervia Nili
dum sua perspicuis aperit Pharos aequora flammis.
quid non docta facit pietas? lapis ecce foratus
luminibus multis hortatur currere blandas
intus apes et cerineos componere nidos,
ut semper domus haec Thymbraeo nectare dulcis
sudet, florisapos dum dant nova mella liquores.

Das Grabdenkmal war also in einem Park gebaut, durch welchen eine Quelle in verschiedenen Windungen geleitet war —Anlagen, welche schon der Vater des Secundus gemacht hatte. Dergleichen cepotaphia waren nicht selten. Auch die bauliche Anlage selbst mit den stufenweise erhöheten Stockwerken, von denen das mittelste einem Tempel glich, findet in römischen und kleinasiatischen Grabmälern Analogien. Offenbar nimmt der Dichter den Mund zu voll, wenn er von der unerhörten Höhe desselben spricht, und den Pharos in Alexandrien, den Obelisken im Circus und den Coloss in Rom dagegen zurückstehen lässt. Der Obelisk ist wohl der, welchen Augustus im Circus Maximus aufstellen liess, von 85 Fuss Höhe (Plin. XXXVI, 9, 14); der Coloss gewiss, wie auch Hase bemerkt, der des Nero, dessen Höho

68. circa. 71. divis. 72. nec lena. 77. sub imis. 82. aut sursum medias *Hebenstreit.* 83. non *Hebenstreit.* sistrigeri *Hebenstreit*: sistriceri. *Hase (rev. arch. IV, p. 268) liest* sistriferi.

von 102 bis 120 Fuss angegeben wird (Becker, röm. Alterth. I, p. 220 f.)*).

Indess hatte der Dichter noch einen merkwürdigen Schmuck des Monuments unerwähnt gelassen. Auf der Spitze war ein Hahn angebracht, wahrscheinlich, wie Hase erinnert, als Windfahne gleich dem Triton auf dem Thurme der Winde in Athen (Vitruv. I, 6, 4). Das wäre denn wohl der älteste Vorgänger der Hähne auf den christlichen Kirchthürmen, deren Ursprung auch Jac. Grimm (Myth. p. 636) nicht nachzuweisen vermag. Dieses Versäumniss hat dann der Dichter in folgendem in Distichen geschriebenen Gedicht nachgeholt, das hinter dem ersten eingegraben ist.

Huc iterum pietas venerandas erige mentes,
et mea quo nosti carmina more fove.
ecce, Secundus adest iterum, qui pectore sancto
non monimenta patri, sed nova templa dedit.
quo nunc, Calliope, gemino me limite cogis
quas iam transegi rursus adire vias?
nempe fuit nobis operis descriptio magni,
diximus et iunctis saxa potita locis,
circuitus nemorum, currentes dulciter undas
atque reportant[es] mella frequenter apes.
hoc tamen, hoc solum nostrae puto defuit arti,
dum cadis ad multos, ebria Musa, locos:
in summo tremulas galli non diximus alas,
altior extrema qui puto nube volat;
cuius si membris vocem natura dedisset,
cogeret hic omnes surgere mane deos.
et iam nominibus signantur limina certis,
cernitur et titulis credula vita suis.
opto, Secunde, geras multos feliciter annos,
et quae fecisti tu monimenta legas.

1. venerantes *Lachmann.* 10. reportant. 16. cogiret. omnis. dios. 18. *Vielleicht* credita.

*) Im breviarium des curiosum und der notitia werden *duo colossi* aufgeführt. Einer ist der Neronische, den anderen kennt man nicht. Nun führt Plinius (XXXIV, 8, 19) unter den in Rom befindlichen Erzstatuen des Phidias auf *alterum colossicon nudum*. Dort weiss man nicht, worauf sich *alter* bezieht; ich denke auf den Neronischen, und der Coloss des Phidias wird der zweite sein, den das breviarium nennt.

BERICHTE

DER

KÖN. SÄCHS. GESELLSCHAFT DER WISSENSCHAFTEN

1850.

14. NOV. ÖFFENTLICHE SITZUNG.

Herr *Jahn* las *über römische Encyclopädien.*

Die auf das praktische gerichtete und dabei lehrhafte Natur der Römer rief in der Litteratur derselben frühzeitig eine Reihe von Schriften hervor, deren ausgesprochener Zweck Unterweisung in verschiedenen Zweigen des Wissens und Könnens war, welche dem Römer nothwendig waren, um im öffentlichen Leben eine gewisse Geltung zu behaupten; wobei es sich von selbst versteht, dass zu verschiedenen Zeiten auch die Bedürfnisse dieser höheren Bildung verschieden waren. L. Mercklin hat in einem Aufsatz über 'die isagogischen Schriften der Römer' in Schneidewins Philologus IV p. 413 ff. über die Bedingungen und Veranlassungen dieses Zweiges der Litteratur gesprochen und die hauptsächlichsten Richtungen und Erscheinungen derselben aufgezeigt. Von besonderem Interesse sind die Versuche, welche gemacht wurden diese verschiedenen Disciplinen zu einem Ganzen, zu einer Art von Encyclopädie zusammenzufassen.

Der Mann, welcher uns als die erste bedeutende Erscheinung in der prosaischen Litteratur der Römer entgegentritt, M. Porcius Cato, ist höchst wahrscheinlich auch der erste, welcher eine Encyclopädie nationaler Bildung verfasst hat. Er war nach Plinius (XXXV, 2, 2) Aeusserung *omnium bonarum artium magister*, und Cicero giebt ihm das Lob (de orat. III, 33, 135): *nihil in hac civitate temporibus illis sciri discive potuit, quod ille non cum investigarit et scierit, tum etiam conscripserit.* Wir kennen auch eine Reihe von Werken, welche dies Lob vollkommen rechtfertigen; dass aber die meisten derselben mit einander zu einem Ganzen verbunden waren, ist allerdings nur Vermuthung. Diese ist zuerst von Drumann (Geschichte Roms V p. 143 f.) ausgesprochen und von Bernhardy (Grundriss der Röm. Litt. p. 621, 565) gebilligt worden; da sie indess in manchen Punkten genauer und schärfer bestimmt werden kann, glaube ich nichts ganz überflüssiges zu thun, wenn ich sie wieder in Erwägung nehme, wobei denn auch die verfehlte Behandlung dieser Frage durch Lersch (Zeitschr. f. Alterthumswiss. 1844 p. 445 f.) ihre Erledigung finden wird. Ich gehe zunächst von der Betrachtung der einzelnen Schriften aus.

Quintilian bezeugt, dass Cato der erste Römer gewesen sei, welcher über Beredsamkeit geschrieben habe, mit den ausdrücklichen Worten (III, 1, 19): *Romanorum primus, quantum ego quidem sciam, condidit aliqua in hac materia M. Cato ille*

censorius. Dies bestätigt auch Cicero (de orat. III, 33, 135): *utroque in genere* (d. i. in der Jurisprudenz und Beredsamkeit) *et elaboravit et praestitit*. Cato übte nach Plutarchs (c. 2) treffender Aeusserung, die wohl von Cato selbst herrührt, *τὸν λόγον ὥσπερ δεύτερον σῶμα καὶ τῶν καλῶν μόνον οὐκ (οὐ μόνον* codd.) *ἀναγκαῖον ὄργανον ἀνδρὶ μὴ ταπεινῶς βιωσομένῳ μηδ' ἀπράκτως*, und legte in seiner Schrift die auf eigene Erfahrung gestützten Vorschriften nieder, von denen uns die ganz charakteristische: *rem tene, verba sequentur* bei Julius Victor (1 p. 197 Or.) erhalten ist, der sie mit Recht *Catonis praeceptum paene divinum* nennt. Bei dem entschiedenen Widerstand, welchen Cato dem Eindringen der griechischen Bildung überall entgegenstellte, lässt sich erwarten, dass er auch die Redekunst von seinem Standpunkt des einfachen, tüchtigen Römers auffasste, und es ist sehr begreiflich, dass Cicero, so hoch er die Verdienste Catos schätzte, wo er von der Theorie der Beredsamkeit handelt, dessen einfacher Regeln *(praecepta)* keine Erwähnung thut. Für seine Auffassungsweise ist aber vor allem bedeutsam die Definition welche er vom Redner gab: *orator est, M. fili, vir bonus dicendi peritus*, und nicht minder bedeutsam, dass in den Zeiten grösster Entartung des Römersinns Seneca (controv. I pr. p. 62) und Quintilian (XII, 1, 1 vgl. III, 7, 35. XII, 11, 9. 11) mit besonderem Nachdruck auf dieselbe hinweisen, in Zeiten, da Herennius Senecio sich berechtigt glauben konnte vielmehr umgekehrt zu sagen: *orator est vir malus dicendi imperitus* (Plin. epp. IV, 7, 5). Wichtig ist es aber auch zu bemerken, dass die Vorschriften über Beredsamkeit an seinen Sohn Marcus gerichtet waren.

An denselben hatte Cato auch eine Unterweisung über den Landbau gerichtet, wohl zu unterscheiden von der auf uns gekommenen Schrift *de agri cultura*, welche, wie K. W. Nitzsch (Zeitschr. f. Alterthumswissensch. 1845 p. 493 ff.) gezeigt hat, für ein bestimmtes Grundstück der Manlier verfasst wurde. Es ist bezeichnend, dass die bekannte Sentenz Virgils (georg. II, 412): *laudato ingentia rura, exiguum colito* nach dem Zeugniss des Servius auch von Cato *in libris ad filium* ausgesprochen war. Vor allem aber ist eine andere Stelle des Servius bemerkenswerth, wo es heisst (zu georg. I, 46): *Cato in oratione ad filium: 'vir bonus est, M. fili, colendi peritus, cuius ferramenta splendent.'* Dass hier nicht eine eigentliche Rede gemeint sein könne hat man längst gesehen: es ist die an den Sohn gerichtete Ermah-

nung zu verstehen; wenn man nicht ein Verderbniss des Titels annehmen will, wo denn *de aratione* gewiss wahrscheinlicher wäre als *de oratore*, woran H. Meyer (orat. Rom. fr. p. 126) dachte. Nur dürfte man das auf keinen Fall als den Titel einer besonderen Schrift ansehen, sondern als die genauere Bezeichnung des Abschnittes der vom Pflügen handelt, nach der bei den Alten häufigen Art zu citieren; nothwendig aber erscheint eine Aenderung nicht. Auffallend ist es, dass man bis jetzt nicht bemerkt hat, dass vor *vir bonus* ein Wort ausgefallen ist. Denn dass hier keine Definition des *vir bonus* überhaupt gegeben werden solle, ist schon an und für sich klar, und die obige Definition des Redners beweist deutlich, dass auch hier das Wesen des Landbauers angegeben werden solle, wo wiederum in erster Reihe die Eigenschaft des *vir bonus* genannt wird. So schliesst sich also in Form und Auffassung die Unterweisung im Landbau genau an die Unterweisung in der Beredsamkeit an. Ohne Zweifel wies Cato nachdrücklich auf die Bedeutung dieser echt römischen Beschäftigung hin, und was Plinius anführt (XVIII, 3, 3): *ut refert Cato, quem virum bonum colonum dixissent, amplissime laudasse existumabant,* mag wohl aus dieser Schrift entlehnt sein. Es ist nicht dieses Ortes den einzelnen Spuren dieser Schrift nachzugehen: ohne Zweifel waren es einfache, praktische Regeln, von denen uns gewiss Plutarch manche erhalten hat, der wie es scheint die einzelnen Züge zu dem Bilde, welches er von Cato entwirft, zum grossen Theil aus den Vorschriften entnahm, welche dieser aufgestellt hatte. So schliesst er eine Reihe von Bemerkungen über die Art, wie Cato seine Sklaven hielt, mit den Worten (Cato mai. 21): *προτρέπων δὲ τὸν υἱὸν ἐπὶ ταῦτά φησιν οὐκ ἀνδρὸς ἀλλὰ χήρας γυναικὸς εἶναι τὸ μειῶσαί τι τῶν ὑπαρχόντων. ἐκεῖνο δ' ἤδη σφοδρότερον τοῦ Κάτωνος, ὅτι θαυμαστὸν ἄνδρα καὶ θεῖον εἰπεῖν ἐτόλμησε πρὸς δόξαν, ὃς ἀπολείπει πλέον ἐν τοῖς λόγοις ὃ προσέθηκεν οὗ παρέλαβεν.*

Am entschiedensten trat Cato den griechischen Aerzten und ihrer Wissenschaft entgegen. Plinius hat uns seine eigenen Worte erhalten (XXIX, 1, 7): *dicam de istis Graecis suo loco, M. fili, quid Athenis exquisitum habeam, et quod bonum sit illorum litteras inspicere, non perdiscere, vincam. nequissimum et indocile genus illorum, et hoc puta vatem dixisse: quandocumque ista gens suas litteras dabit, omnia corrumpet, tum etiam magis, cum medicos suos huc mittet. iurarunt inter se barbaros necare omnes medicina, et hoc ipsum mercede faciunt, ut fides eis sit et fa-*

cile disperdant. nos quoque dictitant barbaros et spurcius nos quam alios Opicon) appellatione foedant. interdixi tibi de medicis. — subicit, qua medicina et se et coniugem usque ad longam senectam perduxerit, eis ipsis scilicet quae nunc nos tractamus profiteturque esse commentarium sibi, quo medeatur filio servis familiaribus, quem nos per genera usus sui digerimus.* Also Plinius hatte diese Schrift vor sich und benutzte sie als Hauptquelle. Auch Plutarch (23), der als Grieche berichtet, stimmt damit ganz überein: *τὸν δὲ παῖδα διαβάλλων πρὸς τὰ Ἑλληνικὰ φωνῇ κέχρηται θρασυτέρᾳ τοῦ γήρως, οἷον ἀποθεσπίζων καὶ προμαντεύων ὡς ἀποβαλοῦσι Ῥωμαῖοι τὰ πράγματα γραμμάτων Ἑλληνικῶν ἀναπλησθέντες. — ὁ δ' οὐ μόνον ἀπηχθάνετο τοῖς φιλοσοφοῦσιν Ἑλλήνων, ἀλλὰ καὶ τοὺς ἰατρεύοντας ἐν Ῥώμῃ δι' ὑποψίας εἶχε. καὶ τὸν Ἱπποκράτους, ὡς ἔοικεν, ἀκηκοὼς λόγον, ὃν εἶπε τοῦ μεγάλου βασιλέως καλοῦντος αὐτὸν ἐπὶ πολλοῖς τισι ταλάντοις οὐκ ἄν ποτε βαρβάροις Ἑλλήνων πολεμίοις ἑαυτὸν παρασχεῖν, ἔλεγε κοινὸν ὅρκον εἶναι τοῦτον ἰατρῶν ἁπάντων καὶ παρεκελεύετο φυλάττεσθαι τῷ παιδὶ πάντας· αὐτῷ δὲ γεγραμμένον ὑπόμνημα εἶναι καὶ πρὸς τοῦτο θεραπεύειν καὶ διαιτᾶν τοὺς νοσοῦντας οἴκοι, νῆστιν μὲν οὐδέποτε διατηρῶν οὐδένα, τρέφων δὲ λαχάνοις καὶ σαρκιδίοις νήσσης ἢ φάσσης ἢ λαγώ· καὶ γὰρ τοῦτο κοῦφον εἶναι καὶ πρόσφορον ἀσθενοῦσι, πλὴν ὅτι πολλὰ συμβαίνει τοῖς φαγοῦσιν ἐνυπνιάζεσθαι· τοιαύτῃ δὲ θεραπείᾳ καὶ διαίτῃ χρώμενος ὑγιαίνειν μὲν αὐτός, ὑγιαίνειν δὲ τοὺς ἑαυτοῦ διαφυλάττειν.* Offenbar fand sich jener Angriff auf die griechischen Aerzte in der Einleitung, welche der Mittheilung jener ärztlichen Vorschriften, die er durch eigene Erfahrungen gesammelt hatte, voranging. Die Bestätigung dafür gewährt eine andere Stelle des Plinius (VII, 51, 52), *cum censorius Cato ad filium de validis quoque observationem ut ex oraculo aliquo prodiderit, senilem iuventam praematu-*

---

*) Die überlieferte Lesart *opicos* ist offenbar falsch, da man es weder mit *nos* noch mit *alios* verbinden kann, und zu *appellatione* eine nähere Bestimmung nicht fehlen kann. Böttiger (Amalthea III p. 277) las *opicorum*, wahrscheinlicher ist *Opicon* (*Ὀπικῶν*). Die Benennung *Ὀπικοί* war aber so gut wie ein Schimpfwort; sie fasste den Begriff der Rohheit und Völlerei in sich. Aristid. Quint. de mus. II p. 72: *οἱ μὲν ἄγευστοι παντάπασι τῶν ἐκ μουσικῆς καλῶν εἰ μὲν τὸ ἐπιθυμητικὸν κολακεύοιεν, ἀναίσθητοί τε εἰοὶ καὶ βοσκηματώδεις ὡς οἵ τε περὶ τὴν Ὀπικίαν καὶ Λευκανίαν.* Auch gebrauchen die Römer *Opicus* stets nur in dieser Bedeutung, da es den Gegensatz gegen griechische Bildung ausdrückt, während *Oscus* von Volk, Land und Sprache des unteritalischen Stammes üblich ist. Müller, Etrusker I p. 26.

rae mortis esse signum. Also auch hier eine Sammlung medicinischer Vorschriften an den Sohn gerichtet. Unbedenklich darf man dahin wohl stellen, was Priscian (VI p. 718) anführt: *Cato ad filium: 'ex dolore, ex febri, ex siti, ex medicamentis bibendis, ex cataplasmatis, ex alvo lavando';* und es darf nicht irre machen, wenn derselbe Priscian an einem anderen Ort (VII p. 761) für die ersten Worte *ex dolore — bibendis* als Quelle nennt *Cato in epistula ad filium.* Denn diese Bezeichnung ist offenbar der Form wegen gewählt und wir dürfen daraus schliessen, dass die angeführten Worte der an den Sohn gerichteten Einleitung entnommen sind*). Dass nun diese medicinische Schrift mit anderen ähnlicher Tendenz in genauer Verbindung stand, darauf weisen die Worte: *dicam de istis Graecis suo loco;* was er hier im Sinne habe, lässt sich freilich nicht mit Bestimmtheit angeben, aber kaum kann man an etwas anderes denken, als an griechische Philosophie und Rhetorik — wie er ja auch über Sokrates und, was hier besonders wichtig ist, über Isokrates mit spottender Verachtung sich geäussert hat (Plut. 23) — und dadurch werden wir also auf die Vorschriften über Beredsamkeit geführt. Dahin weist auch noch eine andere Spur. Wenn wir bei Diomedes (I p. 358) lesen: *Cato ad filium vel de oratore: 'lepus multum somni adfert qui illum edit',* so kann es wohl keinem Zweifel unterliegen, dass diese Beobachtung, welche auch Plinius (XXVIII, 19, 79) aus Cato anführt, aus einer medicinischen Schrift entlehnt sei und nicht aus einer rhe-

---

*) Es liegt nahe auf dieselbe Schrift zu beziehen, was Charisius I p. 70 anführt: *sed Cato de habitu ait sanguen demittatur.* Meyer (orat. Rom. fr. p. 145) hat richtig eingesehen, dass an eine Rede *de habitu* nicht zu denken sei. Er erklärt *de habitu* durch *κατὰ τὴν ἕξιν* und verbindet es also mit *demittatur;* das wäre ungewöhnlich, aber durch Analogie wohl zu rechtfertigen. Wollte man einen Titel *de habitu* annehmen, so müsste man denselben auf einen Abschnitt der medicinischen Schrift beziehen; aber so allgemein gefasst wäre er immer auffallend. Auf eine ganz andere Spur aber können Gellius Worte führen (X, 8): *fuit haec quoque antiquitus militaris animadversio, iubere ignominiae causa militi venam solvi et sanguinem dimitti. cuius rei ratio in litteris veteribus, quas equidem invenire potui, non exstat, sed opinor factum hoc primitus in militibus stupentis animi et a naturali habitu declinantis, ut non tam poena quam medicina videretur.* Denn Frontin (strat. IV, 1, 16) berichtet ausdrücklich: *M. Cato memoriae tradit, in furto comprehensis inter commilitones dextras esse praecisas, aut, si levius animadvertere voluissent, in principiis sanguinem missum;* was gewiss auf die nachher zu erwähnende Schrift *de re militari* zurückzuführen ist.

torischen. Zum Ueberfluss führt Plutarch in der oben angeführten Stelle eben diese Bemerkung ausdrücklich auf die besprochenen medicinischen Regeln zurück. Das wunderbare Citat des Diomedes aber lässt sich durch die Annahme einigermassen erklären, dass er sich geirrt habe indem er eine Abtheilung einer zusammenhängenden Schrift statt der anderen anführte*). Vergleicht man überhaupt die Art und Weise, wie diese Schriften citiert werden, meist ganz allgemein *ad filium*, oder *libri quos scripsit ad filium* (Servius z. Verg. georg. II, 95), nur mitunter mit einer näheren Angabe des Inhalts *(de agri cultura, de oratore)*, oder mit einer von der Form entnommenen Bezeichnung, die nicht als eigentlicher Titel angesehen werden kann *(oratio, epistula)*, vergegenwärtigt man sich die genaue Uebereinstimmung in der Tendenz und Form dieser Vorschriften, so stellt es sich als fast unabweisbar heraus, dass Cato sie als ein zusammenhängendes Werk geschrieben habe, ohne die einzelnen Abtheilungen als selbstständige mit besonderen Titeln versehene Bücher zu sondern; wodurch sich das Schwanken im Citieren derselben erklärt.

Fragen wir nach einem allgemeinen Titel für die ganze Schrift, so bieten sich sehr passend die *praecepta ad filium* bei Nonius (unter *mediastrinos* p. 143) dar. Was er aus denselben anführt: *illi imperator tu, ille ceteris mediastrinus*, kann an sehr verschiedenen Orten gestanden haben, obgleich es am wahrscheinlichsten auf die landwirthschaftlichen Regeln zurückgeführt wird, und es lässt mit Sicherheit sich näheres nicht daraus herleiten. Aber gewiss war für diese Sammlung von Vorschriften die Bezeichnung *praecepta* ganz geeignet, wie denn ja auch eine derselben aus der Rhetorik ausdrücklich so genannt wird. Auch ist es für den Ton dieser Vorschriften charakteristisch, dass sowohl Seneca als Plinius sie als *oracula* und Cato als *vates* bezeichnen. Dieser Titel ruft unwillkührlich eine andere Schrift des Cato ins Gedächtniss, sein *carmen de moribus*, nicht etwa ein Sittengedicht, sondern wie die Fragmente lehren, eine prosaische Schrift, *carmen* also in dem echt römischen Sinne von Spruch collectiv gefasst; dieselbe meint wohl

*) Die Verbesserung von Lersch *de aratore*, so wie die Annahme, auf welcher sie beruht, Cato habe nur ein Werk über den Landbau geschrieben, wird hiernach wenig Zustimmung finden.

Plutarch, wenn er c. 2 von *γνωμολογίαις* spricht. Auf diese wird man sehr geneigt sein viele der Kernsprüche Catos zurückzuführen, wie bei Seneca (epp. 94, 27) *illa Catoniana: emas non quod opus est, sed quod necesse est. quod non opus est asse carum est*, welche auch Plutarch kennt (c. 4): *ὅλως δὲ μηδὲν εὔωνον εἶναι τῶν περιττῶν, ἀλλ' οὗ τις οὐ δεῖται, κἂν ἀσσαρίου πιπράσκηται, πολλοῦ νομίζειν*, und in unmittelbare Verbindung mit praktischen Vorschriften über Sklavenzucht und Landbau bringt. Schon daraus sieht man, das es sich hier keineswegs um allgemeine Sittenregeln handelt, sondern dass Cato die praktische Ausbildung des Römers nach seinem Sinne vor Augen hat. Dafür sind besonders auch die Bruchstücke bei Gellius (XI, 2) interessant, indem sie zeigen, dass Cato im Gegensatz gegen die Sitten der Jugend, die er aufwachsen sah, auf die der früheren Zeit mit Nachdruck hinwies, wie er denn die *ἐμπειρία τῶν παλαιῶν καὶ πατρίων* als den wesentlichen Zweck aller Erziehung ansah (Plut. Cat. mai. 20). Dadurch wird auch diese Schrift den bisher besprochnen *praecepta* so nahe gerückt, dass die Vermuthung wohl erlaubt ist, sie habe einen Theil derselben ausgemacht.

Ich glaube aber noch zwei andere Schriften Catos in diesen Kreis ziehen zu dürfen. Cicero sagt (de orat. III, 33, 135): *quid enim M. Catoni praeter hanc politissumam doctrinam transmarinam atque adventitiam defuit? num quia ius civile didicerat, causas non dicebat? aut quia poterat dicere, iuris scientiam neglegebat? utroque in genere et elaboravit et praestitit.* Er kannte demnach eine Schrift Catos über das Recht und giebt uns über dieselbe in folgenden Worten näheren Aufschluss (de orat. II, 33, 142): *video enim in Catonis et Bruti libris nominatim fere referri quid alicui de iure viro aut mulieri responderint.* Es war also keine systematische Darstellung des Rechts, welche Cicero vermisst, sondern eine Sammlung von Rathschlägen und Bescheiden, die aus eigener Erfahrung gewonnen waren, die also ganz in die Reihe jener *praecepta* passen, wie ja auch Cicero seine juristische und rhetorische Schrift zusammenstellt. Kenntniss des Rechts aber war ein so nothwendiger Bestandtheil der römischen Bildung in Catos Sinn, als Kenntniss des Ackerbaus und der Redekunst, und Plutarch hebt es ausdrücklich hervor, dass er auch hierin der Lehrer seines Sohnes gewesen sei (c. 20). Festus (unter *mundus* p. 157) führt diese Schrift unter dem Titel *commentarii iuris civilis* an, und denselben

Namen giebt ja Plinius auch den Aufzeichnungen über die Heilmittel*).

Ungleich angesehener und öfter genannt ist die Schrift Catos über das Kriegswesen**). Diejenigen Schriftsteller, welche genauer citieren, führen an *Cato in libro quem composuit de re militari,* wie Gellius (VII, 4, 5), Festus (p. 214. 253. 306. 344), Priscian (VII p. 760), Nonius (p. 204. 463. 554) und Philargyrius (zu Verg. georg. II, 417). Plinius an einer Stelle, wo er den Titel nicht genau anzugeben beabsichtigt, sagt (pr. 30): *Catoni de militari disciplina commentanti;* das letztere würde wieder auf einen *commentarius* führen und bezeichnet jedesfalls den Charakter dieser Aufzeichnungen. In dem Titel *de disciplina militari* stimmt auch Vegetius (I, 8. 15. II, 3) mit Plinius überein: das ist wohl die Folge eines Nachgebens gegen den späteren Gebrauch des Wortes *disciplina;* jedesfalls dürfte man auch hier zu der Annahme berechtigt sein, dass Cato auch dieser Schrift keinen besonderen Titel gegeben hatte, den erst die späteren nach dem Inhalt bestimmten. Auch in dieser Schrift gab Cato theils Vorschriften, in der Form wahre *praecepta,* indem er eine bestimmte Person anredet†), theils theilte er seine eigenen Erfahrungen mit. Für die letzteren mochte er, der seines Lobes nicht schonte, besonders den Widerspruch und Tadel erwarten, von welchem er in den merkwürdigen Worten spricht, welche Plinius anführt: *in eo volumine scio ego quae scripta sunt si palam proferantur, multos fore qui vitilitigent,*

---

*) Nach Gellius (XIII, 19, 9) hatte der ältere Sohn Catos *egregios de iuris disciplina libros* geschrieben, und diese werden es sein, welche die späteren Juristen anführen (Zimmern Gesch. des Röm. Privatr. I p. 273); allein bei Festus ist gewiss *Cato censorius* zu verstehen, da Verrius Flaccus diesem vorzügliche Sorgfalt widmete und auch Festus seine Auszüge mit besonderer Rücksicht darauf machte.

**) Noch Johannes Lydus (de mag. I, 47) erwähnt dieselbe, freilich gewiss ebensowenig als Johannes Saresberiensis (policr. VI, 19), aus eigener Kenntniss. Es erklärt sich aber aus diesen späten Erwähnungen, dass man dann einem Auszug aus Vegetius den Titel *M. Catonis de re militari* gab, um mit einem recht berühmten Namen zu prunken, s. Keil in Schneidewins Philologus V p. 475 f.

†) Priscian. VII p. 760: *M. Cato de re militari: 'satis celeris sis in tempore'.* Fest. unter *serra* p. 344: *Cato de re militari: 'sive forte opus sit cuneo — uti adoriare'.* Philarg. zu Verg. georg. II, 417: *Cato de re militari: 'pedites quattuor agminibus, equites duobus antibus ducas'.* Auch bei Fest. unter *properam* p. 253 ist wohl zu lesen *eductio celeris prosperaque sit* statt *est.*

sed ei potissumum, qui verae laudis expertes sunt; eorum ego orationes sino praeterfluere. Offenbar gehören sie in die Einleitung und es ist bemerkenswerth, dass er hier mit einem polemischen Ausfall die Ankündigung seiner eigenen Schrift in ganz ähnlicher Weise verbindet, wie wir es bei den medicinischen Vorschriften sahen. Dass die militärische Ausbildung ganz und gar in den Kreis derjenigen Gegenstände gehört, über welche er Vorschriften an seinen Sohn richtete, ist klar und nach dem bisherigen die Vermuthung nicht allzu gewagt, dass auch diese Schrift sich den bisher betrachteten angereiht habe. Wir würden für diese Meinung auch einen äusseren Anhaltpunkt haben, wenn eine von Cicero (de off. I, 11, 37) erwähnte *epistula ad M. filium*, die auch Plutarch kennt (quaestt. Rom. 39 p. 273 E. Cat. mai. 20), und die von militärischen Dingen handelt, auf das besprochene Werk bezogen werden dürfte. Allein dies ist nicht der Fall; es ist ein Brief, den Cato in einer ganz bestimmten Veranlassung an seinen Sohn richtete, als dieser unter Aemilius Paullus diente.

Ueberblicken wir das bisher zusammengestellte*), so er-

*) Wenn es wahr wäre, dass Cato eine Schrift *de differentiis verborum* geschrieben habe, so würde diese allerdings hier noch in Betracht kommen. Isidorus sagt in der Vorrede zu seinem gleichnamigen Werk: *de his apud Latinos Cato primus scripsit, ad cuius exemplum ipse paucissimas partim edidi partim ex auctorum libris deprompsi*, und beruft sich in demselben in folgenden Stellen auf Cato.

5 p. 2 Arev.: *Inter amorem et cupidinem. 'Aliud est,' inquit Cato, 'Philippe, amor longe aliudque cupido; accessit illico alter, ubi alter recessit, alter bonus, alter malus.'*

220 p. 29 f.: *Inter falsitatem et mendacium. — Vnde et Cato: 'Tu, inquam, si verum supprimis, falsarius agnosceris, si falsa confingis, mendax esse videris.'*

440 p. 57: *Inter properare et festinare M. Cato sic distinguit dicens: 'Qui unum quodque mature transigit, is properat, qui multa simul incipit neque perficit, is festinat: ego unum quodque quod adortus eram transigebam.'*

Von der letzten Stelle steht durch andere Zeugnisse fest, dass sie aus der Rede *contra Thermum* entlehnt ist (Meyer or. Rom fr. p. 47); die erste ist, wie die Erwähnung des Philippus zeigt, aus der Rede gegen L. Flamininus, wohin sie Meyer p. 58 mit Recht gesetzt hat; die Form der zweiten weist ebenfalls deutlich auf eine Rede hin, wenn auch dieselbe nicht mehr nachzuweisen ist. Daraus folgt, dass auf die Aeusserung in der Vorrede nicht viel zu geben ist, sondern dem Isidorus eine Sammlung von Excerpten vorlag, die mit Rücksicht auf die Synonymen aus den Schriften Catos gemacht war, und die er für ein besonderes Werk desselben hielt. Darauf

giebt sich aus inneren wie äusseren Gründen als sehr wahrscheinlich, dass Catos an seinen Sohn gerichtete Vorschriften über Redekunst, Ackerbau und Medicin einem Ganzen angehörten. Wir sehen ferner, dass er in gleichem Sinne Vorschriften über das Recht, die Kriegskunst und römische Sitten verfasst hat. Erwägt man nun, dass diese alle zusammengenommen den Kreis dessen, was nach Catos Anschauung zur Bildung eines tüchtigen Römers erforderlich war, erfüllen und innerhalb dessen von gleicher Berechtigung sind, so ist es gewiss höchst wahrscheinlich, dass Cato sie alle in einem Werk zusammenfasste. So charakterisiert ihn Nepos (c. 3): *in omnibus rebus singulari fuit industria; nam et agricola sollers et peritus iurisconsultus et magnus imperator et probabilis orator et cupidissumus litterarum fuit;* worin wir die Grundzüge seiner Encyclopädie wiederfinden. Diese wurde offenbar eröffnet durch eine Einleitung, in welcher er seinem Sohne mit starken Ausfällen gegen die verderblichen Tendenzen der Neuzeit, besonders den Einfluss des Griechenthums, seine Ansicht von der wahren Tüchtigkeit und Bildung des Römers auseinandersetzte; und man begreift, dass man diesen Theil *oratio* oder *epistula ad filium* nannte. Daran schlossen sich die Belehrungen und Vorschriften über über die verschiedenen Gegenstände, die Summe seiner eigenen Erfahrungen, *praecepta,* über deren Anordnung sich nichts bestimmtes ermitteln lässt.

Von ganz anderem, ja theilweise entgegengesetztem Standpunkt aus hatte Varro sein encyclopädisches Werk geschrieben. Es ist durch Ritschls Untersuchungen festgestellt, dass Varros *libri IX disciplinarum* handelten *de grammatica, dialectica, rhetorica, geometria, arithmetica, astrologia, musica, medicina, architectura.* Wenn Catos Gesichtspunkt ganz vorzüglich der praktische war, so behandelte Varro diese Gegenstände, wie schon der Name *disciplinae* zeigt, rein wissenschaftlich, und zwar, auch darin im Gegensatz gegen Cato, wie sie durch die griechische Wissenschaft ausgebildet waren, um diese bei den Römern einzubürgern. Man würde sehr unrecht thun, wollte

---

weist auch hin, dass er allein in der letzten Stelle den letzten Satz hat, den alle übrigen Schriftsteller, die das Fragment citieren, weglassen: er folgte also einer besonderen Quelle. — Die Vermuthung von Lersch (Sprachphilos. d. Alten III p. 138), dass eine Verwechslung mit dem Grammatiker Valerius Cato stattfinde, ist ohne Halt.

man darin auch einen Gegensatz gegen die patriotische Gesinnung Catos sehen; die veränderte Stellung gegen griechische Bildung war die nothwendige Folge der gänzlichen Umgestaltung aller Verhältnisse, und es ist durch die neueren Forschungen hinreichend klar geworden, dass Varro sich mit seinen gelehrten Forschungen keineswegs vom Leben und den Bedürfnissen seiner Zeit abgewendet hatte, sondern als echter Römer durch dieselbe den Sinn und das Verständniss für das wahre Römerthum neu zu beleben und zu erwärmen bestrebt war. Höchst charakteristisch aber ist der Unterschied zwischen den Disciplinen, welche er als die Grundlagen der höheren Bildung seiner Zeit hinstellte, und den von Cato behandelten, und nicht minder bedeutend würde der Unterschied in der Auffassung und Behandlung derjenigen hervortreten, welche beiden gemeinsam sind, Rhetorik und Medicin, wenn uns hier eine Vergleichung im Einzelnen gestattet wäre. Uebrigens hatte Varro einige von den Gegenständen der catonischen Vorschriften, welche er nicht in den Kreis der *disciplinae* aufgenommen hatte, in eigenen Werken behandelt, in den *libris rerum rusticarum* und *de iure civili*.

Dass man aber auch später die praktischen Gesichtspunkte festhielt, von denen Cato ausgegangen war, beweist das Beispiel des Cornelius Celsus. Ueber seine Schriften ist die Hauptstelle bei Quintilian, der sich nicht ohne Ironie über ihn äussert (XII, 11, 24): *Quid plura? cum etiam Cornelius Celsus, mediocri vir ingenio, non solum de his omnibus conscripserit artibus, sed amplius rei militaris et rusticae et medicinae praecepta reliquerit; dignus vel ipso proposito, ut eum scisse omnia illa credamus.* Es fragt sich was Quintilian unter *his omnibus artibus* verstehe. Unmittelbar vorher hat er eine Reihe berühmter Schriftsteller namhaft gemacht, bei denen man eine Kunde von allem finde, was nur irgend wissenswürdig sei, Homer, Hippias, Gorgias, Plato, Aristoteles, Cato, Varro, Cicero. Das ist zu allgemein gefasst, um daraus eine bestimmte Vorstellung zu gewinnen, was mit jenem Ausdruck gemeint sei. Quintilian aber stellt diese Musterung am Schlusse einer Vertheidigung gegen den Vorwurf an, dass er in seiner Anleitung zur Beredsamkeit dem Zögling zu vieles zumuthe, was nicht eigentlich dahin gehöre. Wenn er nun diese Rechtfertigung mit der Berufung auf Celsus schliesst, der nicht bloss *de his omnibus artibus conscripserit*, sondern noch über manche andere Wissenschaft, so ist wohl

klar, dass er die *artes* im Sinne hat, welche er selbst als zum Studium der Beredsamkeit gehörig behandelt hat. Nun sagte er vorher (9): *Vereor tamen, ne aut magna nimium videar exigere, qui eundem virum bonum esse et dicendi peritum velim, aut multa, qui tot artibus in pueritia discendis morum quoque praecepta et scientiam iuris civilis praeter ea, quae de eloquentia tradebantur, adiecerim.* Also ausser der eigentlichen Schulbildung verlangt Quintilian, als nothwendige Ergänzung der Rhetorik, Ethik und Jurisprudenz, und Celsus hatte demnach geschrieben *praecepta morum, rhetoricae, iuris civilis, rei militaris, rei rusticae, medicinae.* Das sind aber genau dieselben Gegenstände, welche Cato behandelt hatte, und wir dürfen eine Bestätigung des über die catonische Schrift gewonnenen Resultats in dieser Zusammenstellung um so sicherer finden, da Quintilian selbst auf die catonische Definition des Redners zurückgeht und auch mit dem Ausdruck *praecepta* auf Cato zurückweist.

Es ist längst darauf aufmerksam gemacht worden, dass in der noch erhaltenen Schrift *de medicina* sowohl die Anfangsworte: *ut alimenta sanis corporibus agri cultura, sic sanitatem aegris medicina promittit,* als was Celsus an einer anderen Stelle sagt (V, 28, 16): *sulphur pici liquidae mistum, sicut in pecoribus proposui, hominibus quoque scabie laborantibus opitulantur* auf die Schrift *de re rustica* zurückweisen. Damit stimmt nicht nur die Ueberschrift vieler Handschriften: *Cornelii Celsi artium lib. VI. item medicinae primus,* sondern vollständige Bestätigung gewährt das Zeugniss Columellas (I, 1): *Cornelius totum corpus disciplinae quinque libris complexus est.* Beide Schriften standen also als Theile eines Werkes in unmittelbarem Zusammenhang. Die Schrift über den Landbau stand in nicht geringem Ansehen; dem Columella, der fortwährend auf dieselbe Rücksicht nimmt, sind Julius Atticus und Cornelius Celsus *aetatis nostrae celeberrimi auctores* (III, 17, 4). Bezeichnend ist für seine Behandlungsweise die Stelle, welche ihm Columella zwischen Hygin und Virgil anweist (IX, 2, 1): *De alveis neque diligentius quidquam praecipi potest quam ab Hygino iam dictum est, nec ornatius quam Vergilio, nec elegantius quam Celso. Hyginus veterum auctorum placita secretis dispersa monumentis industrie collegit, Vergilius poeticis floribus illuminavit, Celsus utriusque memorati adhibuit modum.* Hygin hatte als Grammatiker seinen Fleiss auf die Sammlung des gelehrten Stoffes, Virgil auf den Schmuck der Darstellung gewandt; Celsus schrieb

für den praktischen Gebrauch: mit Rücksicht auf diesen sichtete er den Stoff, den er gewandt und rein darzustellen wusste. Dabei zeigte er sich nicht bloss als Gelehrten, sondern als des Gegenstandes durch eigene Erfahrung kundig; *non solum agricolationis, sed universae naturae prudentem virum* nennt ihn Columella (II, 2, 15). Das Urtheil bestätigen die Bücher über die Medicin, in welchen nicht nur reine und zierliche Sprache, Kenntniss der Litteratur ohne gelehrte Ostentation, sondern, wie die Aerzte versichern, auch Einsicht in die Sache selbst unverkennbar ist. Dass solche Schriften gern und viel benutzt wurden, ist begreiflich. Für Plinius ist Celsus eine viel benutzte Quelle gewesen, und zwar hat er sowohl die Schrift über Medicin*) als über den Landbau excerpiert (X, 53, 74); auch Gargilius Martialis (de pom. II, 3. 4. III, 1. 8. IV, 1. 6), Vegetius (mulomed. III, 2), und Philargyrius (zu Verg. georg. IV, 1) berufen sich auf das letzte Werk**), das offenbar auch Nonius (p. 195 unter *cyma*; p. 222 unter *rastros)* im Sinne hat.

Dieser steht am nächsten die Schrift *de re militari.* Auch diese führt Vegetius (de re milit. I, 8) unter seinen Hauptquellen an; der Ausdruck, dessen er sich bedient: *quae Cornelius Celsus, quae Frontinus perstringenda duxerunt,* weist darauf hin, dass auch Celsus nur das wichtigste zusammenfassen wollte. Später nennt ihn Johannes Lydus (de mag. I, 47) als den ersten der Schriftsteller über das römische Kriegswesen; ja noch Johannes Saresberiensis (policr. VI, 19) sagt: *Quam (artem militarem) si quis ediscere voluerit, adeat Catonem censorium, legat et illa quae Cornelius Celsus, quae Iulius Hyginus, quae Vegetius Renatus — posteris praescribenda duxerunt.* Aber die Schrift des Celsus hat er gewiss so wenig als die des Cato noch selbst gelesen†).

---

*) Plin. XX, 4, 14 (Cels. de med. IV, 24, 14); XXI, 30, 104 (III, 33, 6); XXVII, 13, 108 (II, 33, 7). Ob das von Galen *π. συνθ. φαρμ. τῶν κατὰ τόπους* X, 5 (t. XIII p. 292 K.) erwähnte Recept *Κορνηλίου ἰατροῦ* auf Celsus zurückzuführen sei, lasse ich dahin gestellt sein.

**) Ueber andere auf Cornelius Celsus bezogene Anführungen, die den Grammatiker Arruntius Celsus angehen, s. prolegg. zu Pers. CXLVIII.

†) Verschieden hiervon war eine andere militärische Schrift des Celsus, über welche uns Johannes Lydus unterrichtet (de mag. III, 33 f.): *ἠπίστατο γὰρ Κωνσταντῖνος, — μὴ εἶναι ῥᾴδιον ἄλλως καταπολεμηθῆναι Πέρσας μὴ ἐξαπίνης αὐτοῖς ἐπιχειρούσης ἐφόδου. καὶ συγγραφὴν περὶ τούτου μονήρη Κέλσος ὁ Ῥωμαῖος τακτικὸς ἀπολέλοιπε σαφῶς ἀναδιδάσκων ὡς οὐκ*

Die Schrift *de rhetorica* ist fast allein durch Quintilian bekannt, welcher dem Celsus das Zeugniss giebt, er habe *accuratius* als seine Vorgänger über dieselbe geschrieben (III, 1, 21). Er nimmt häufig auf ihn Rücksicht, meistens mit einer Polemik, die mitunter einen Anflug von Gereiztheit hat, und deutlich zeigt, dass er ein Gegner war, dessen Schrift viel verbreitet und geachtet war, in höherem Grade als er nach Quintilians Meinung verdiente. Juvenal sagt von den processsüchtigen Weibern seiner Zeit (VI, 244 f.):

componunt ipsae per se formantque libellos,
principium atque locos Celso dictare paratae.

Früher nahm man gewöhnlich an, dass Juvenal Cornelius Celsus im Sinne habe, neuerdings ist man geneigt an den Juristen Juventius Celsus, Vater oder Sohn (Zimmern Gesch. d. röm. Privatr. I p. 322 ff.), zu denken. Der Streit ist kaum mit Bestimmtheit zu entscheiden; da Celsus in damaliger Zeit jedesfalls als Verfasser eines gangbaren Lehrbuchs der Beredsamkeit allgemein bekannt war, so stimmt es ganz mit Juvenals Weise ihn auf diese Art zu erwähnen, und es war das um so passender, wenn Celsus, wie uns wahrscheinlich geworden ist, auch die Jurisprudenz behandelt hat. Eine Notiz des Scholiasten, die offenbar aus guter Quelle herrührt, giebt doch auch keine sichere Entscheidung. Er sagt: *CELSO. oratori illius temporis, qui septem libros institutionum scriptos reliquit.* Wenn er an Cornelius Celsus gedacht hat so ist jedesfalls der Zusatz *illius temporis* ein Irrthum, obgleich ein bei diesem Scholiasten begreiflicher,

---

ἄλλως Πέρσαι Ῥωμαίοις παρασκήσονται, εἰ μὴ αἰφνιδίως εἰς τὴν ἐκείνων χώραν Ῥωμαῖοι γυμνοῦ δίκην ἐνσκήψουσιν, αἰτίαν οὐκ ἔξω λόγου παρασχόμενος. ἡ δὲ τοιαύτη ἐστίν. Περσῶν ὁ δῆμος ὅλως καὶ σύμπαν ἁπλῶς τὸ ἔθνος εἴωθεν ἐπὶ πόλεμον ὁρμᾶν ὡς καὶ Ῥωμαῖοι πρὸ τῆς Μαρίου τῶν λεγομένων λεγιώνων διατάξεως. [διχοτομοῦντες οὖν ἄνθρωπον αὐτοὶ διὰ μέσου τῶν δύο τοῦ σώματος τομῶν διαβιβάζουσι τὸν στρατόν.] δῆλον γὰρ ὡς οὐχ ὡρισμένα οὐδὲ εὐτρεπῆ στρατεύματα τρέφουσιν οἱ Πέρσαι, ὡς ἑτοίμους εἶναι πρὸς τὰς μάχας, ὥσπερ Ῥωμαῖοι. χρόνου δεῖ τοίνυν αὐτοῖς εἰς παρασκευὴν στρατοῦ καὶ δαπάνης ἀποχρώσης τῷ πολέμῳ, ὥστε ἁρμόδιον, φησὶν ὁ Κέλσος, ἀδοκήτως αὐτοῖς ἐπελθεῖν καὶ μάλιστα διὰ τῆς Κολχίδος τὰ προοίμια τῆς ἐφόδου λαμβανούσης. Die Notiz ist interessant, da sie uns Celsus — der *ὁ Ῥωμαῖος τακτικός* als Verfasser der Schrift *de re militari* heisst — mit einer speciellen strategischen Frage beschäftigt zeigt, deren Lösung für seine Zeit von unmittelbarem Interesse war; er war also auf diesem Gebiet kein blosser Compilator fremder Untersuchungen. — Der unsinnige Satz *διχοτομοῦντας — στρατόν* gehört offenbar nicht dahin.

der aufgewogen würde durch die Nachricht von den 7 Büchern *institutionum*, welche nicht aus der Luft gegriffen sein kann. Indessen da *orator* nach dem späteren Sprachgebrauch auch einen Juristen bezeichnen kann, so ist es auch möglich diese Nachricht auf Juventius Celsus zu beziehen. Dabei ist freilich einigermassen bedenklich, dass von *institutiones* des nicht selten genannten Mannes sonst nichts bekannt ist und dieser Titel in der juristischen Litteratur damals noch nicht gebräuchlich gewesen zu sein scheint. Es wird hier also keine sichere Entscheidung zu treffen sein. Auf jeden Fall scheint die rhetorische Schrift durch die des Quintilian gänzlich verdunkelt und in Vergessenheit gebracht worden zu sein; doch findet sich noch in späterer Zeit eine Verweisung auf dieselbe bei Curius Fortunatianus III p. 89 Capp.

Von einer Schrift über das *ius civile* so wie von den *praecepta morum* ist allerdings ausser jener Andeutung Quintilians nichts bestimmtes überliefert. Für die letzteren aber verdient Berücksichtigung, was derselbe von den philosophischen Schriften des Celsus sagt (X, 1, 124): *scripsit non parum multa Cornelius Celsus Sextios secutus non sine cultu ac nitore,* eine Nachricht, welche überhaupt für Celsus schriftstellerischen Charakter wichtig ist.

Q. Sextius Niger, *ita natus ut rem publicam deberet capessere, latum clavum divo Iulio dante non recepit,* wie Seneca (epp. 98, 13) berichtet, womit Plutarch (de prof. in virt. 5 p. 77D) übereinstimmt: *καθάπερ φασὶ Σέξτιον τὸν Ῥωμαῖον ἀφεικότα τὰς ἐν τῇ πόλει τιμὰς καὶ ἀρχὰς διὰ φιλοσοφίαν, ἐν δὲ τῷ φιλοσοφεῖν αὖ πάλιν δυσπαθοῦντα καὶ χρώμενον τῷ λόγῳ χαλεπῷ τὸ πρῶτον ὀλίγου δεῆσαι καταβαλεῖν ἑαυτὸν ἔκ τινος διήρους.* — Er beschäftigte sich in eigenthümlicher Weise mit philosophischen Studien, an denen Seneca, der von einer *nova et Romani roboris secta* spricht (natt. quaestt. VII, 32), das echt römische auch an einer anderen Stelle hervor hebt (epp. 59, 6), wo er ihn *vir acer, Graecis verbis Romanis moribus philosophans* nennt. Es zeigte sich wohl zunächst in seiner einfachen und strengen Sittenlehre, weshalb er dem Seneca (epp. 64, 2) *Stoicus* heisst, *licet neget ipse,* woraus man sieht, dass er selbst auf Eigenthümlichkeit Anspruch machte. Charakteristisch ist seine Sentenz *Iovem plus non posse quam virum bonum* (Sen. epp. 73, 11), wo uns der echt römische *vir bonus* bezeichnend entgegentritt. Seine Einfachheit und Strenge zeigte sich auch darin, dass er

wie Pythagoras sich des Fleischgenusses enthielt, aber aus anderen Gründen als jener, die sein Schüler Sotion bei Seneca (epp. 108, 17) dahin angiebt: *homini satis alimentorum citra sanguinem esse credebat et crudelitatis consuetudinem fieri, ubi in voluptatem esset adducta laceratio. adiciebat contrahendam materiam esse luxuriae; colligebat bonae valetudini contraria esse alimenta varia et nostris aliena corporibus.* Man sieht, auch hier nahm Sextius einen eigenthümlichen Standpunkt in Anspruch, wenn er gleich der pythagorischen Philosophie, welche besonders durch Nigidius Figulus wieder hervorgezogen war, ein besonderes Studium widmete, und es ist wohl nur oberflächliche Schätzung, wenn ihn Eusebius und Hieronymus schlechthin als pythagorischen Philosophen anführen. Seine Enthaltsamkeit war, wie man sieht, Folge sittlicher Strenge und auf das Studium der Natur gegründeter Ansichten. Denn mit der Erforschung der Natur hatte er sich ebenfalls und zwar in praktischer Richtung eifrig beschäftigt, und bei seinem Aufenthalt in Athen hatte er, wie einst Democrit, eine Missernte nach bestimmten Beobachtungen mit Sicherheit vorhergesehn, wie Plinius erzählt (XVIII, 28, 68), der ihn nicht ohne Absicht *Sextius e Romanis sapientiae assectatoribus* nennt. Er hatte die Resultate seiner Studien in einem Werke niedergelegt, das Erotian (unter *λείριον* p. 244) unter dem Titel *περὶ ὕλης* anführt. Für Plinius ist Sextius Niger, *qui Graece de medicina scripsit*, welchen er (XXXII, 3, 13) *diligentissimus medicinae* nennt, eine der hauptsächlichsten Quellen und wird im Index aller Bücher, in denen vom medicinischen Gebrauch der Pflanzen, Thiere und Metalle gehandelt wird, angeführt, während er da nicht genannt wird, wo die Cultur der Bäume und Pflanzen behandelt wird. Von der Art sind auch die einzelnen Fälle, bei denen Plinius ihn ausdrücklich nennt, über das Gift des Smilax (XVI, 10, 20) und das Bibergeil, wo er die gewöhnliche Fabel vom Biber, der sich selbst castriere, als solche zurückwies (XXXII, 3, 13)*). Auch Dioskorides benutzte den Sextius, den er, wie Galen (expl. voc. Hippocr. pr. p. 402 Frz.) sagt, unverschämt ausschrieb; er selbst äussert sich ziemlich ungünstig über den-

*) Dazu passt auch was Erotian anführt, p. 244 unter *λείριον βοτάνης εἶδος, ἣν κρίνον ὀνομάζουσι. Νίγρος ἐν τῷ περὶ ὕλης φησὶ καὶ τὸν νάρκισσον παρ' ἐνίοις λείριον καλεῖσθαι*, und p. 386 unter *φαρμακοῖαι πλατυοφθάλμοις· οὕτω φησὶ καλεῖσθαι Ἐπικλῆς τὸ στίμμι καὶ Νίγρος.*

selben (*περὶ ὕλης ἰατρικῆς* I pr. p. 3): *ὁ γοῦν διαπρεπὴς δοκῶν εἶναι ἐν αὐτοῖς Νίγερ — καὶ ἄλλα πλεῖστα παρὰ τὴν ἀλήθειαν ἐκτίθεται ψευδῶς ἅπερ ἐστὶ τεκμήρια οὐκ αὐτοψίας, ἀλλὰ τῆς ἐκ παρακουσμάτων ἱστορίας.* Es ist eine interessante Erscheinung, mit welchem Eifer man sich seit der Kaiserzeit der Naturforschung hingab und die philosophischen und medicinischen Studien mit einander zu vereinigen strebte, wovon eine Reihe litterarischer Erscheinungen Zeugniss ablegt, wie man aber auch durch Erforschung der Natur das sittliche Gefühl zu stärken und zu beleben, und namentlich der masslosen Ueppigkeit und Verfeinerung durch das Hinweisen auf die einfache Zweckmässigkeit der Natur entgegenzuwirken suchte. Bei Plinius und Seneca tritt das bestimmt genug hervor, freilich, wie das in solcher Zeit kaum ausbleiben kann, meistens als moralisierende Declamation gegen eine Krankheit, von der sie selbst ergriffen sind. Es ist aber begreiflich, dass diese Richtung der philosophischen Forschung, wenn sie mit sittlichem und wissenschaftlichem Ernst betrieben wurde, wie dies bei Sextius der Fall gewesen zu sein scheint, imponierte und vielen Beifall fand, begreiflich dass man die Einfachheit und Strenge derselben als echt römisch zu einer Zeit pries, wo sie bei den Römern nicht zu finden war; wie man sich denn auch grade damals darin gefiel bei dieser Art von Forschungen der griechischen Fabelei und Leichtgläubigkeit im Gegensatz zu römischer Wahrhaftigkeit und Prüfung verächtlich zu gedenken. So erfahren wir denn, dass diese Studien nicht nur von Sextius Sohn aufgenommen wurden, so dass von einer *Sextiorum secta* die Rede ist — wiewohl wo Sextius genannt wird der Vater gemeint zu sein scheint*) — sondern überhaupt lebhafte Theilnahme fanden. L. Crassitius, ein angesehener Grammatiker, *cum doceret iam multos ac nobiles, — ut Verrio quoque Flacco compararetur, dimissa repente schola transiit ad Q. Sextii philosophi sectam* (Suet. gr. 18). Papirius Fabianus hatte sich bereits als Redner einen bedeutenden Ruf erworben, als er sich dem Sextius in die Schule gab, so dass ihn Seneca, der ihn als Redner charakterisiert (controv. II pr. p. 132 ff.) *philosophus* nennt. Später schrieb er vieles über Philosophie und Naturwissenschaften;

*) Falster memorise obs. p. 106 hält Sextius Niger für den Sohn, wofür ich keinen Grund sehe.

auch er ist für Plinius, der ihn *naturae rerum peritissimus* nennt (XXXVI, 15, 24) eine Hauptquelle*). Doch war dieses Studium nicht von anhaltender Dauer: *Sextiorum nova et Romani roboris secta*, sagt Seneca (natt. quaestt. VII, 32), *inter initia sua, cum magno impetu coepisset, exstincta est.*

Es ist charakteristisch, dass Celsus sich dieser neu aufkommenden Philosophie mit Lebhaftigkeit zuwandte. Die Gabe von vielen Seiten her sich anregen zu lassen, verschiedenartige Studien sich leicht anzueignen und mit Gewandtheit und Eleganz darzustellen tritt uns bei ihm, dem Quintilian mit Recht ein *mediocre ingenium* beilegen mag, ganz vorzüglich entgegen. Die Philosophie des Sextius hatte den Reiz der Neuheit für Celsus um so mehr als der Urheber griechisch schrieb und ihre Darstellung in der Muttersprache ein eigenthümliches Verdienst in Anspruch nehmen konnte. Sie begünstigte die Vielseitigkeit seiner Studien und gab ihnen zugleich, wenn sie auch eine eigentlich systematische Verarbeitung nicht hervorrief, doch einen gewissen Zusammenhang und eine gemeinsame Färbung. Wie die von Sextius eingeschlagene Richtung sich in der gesammten schriftstellerischen Thätigkeit des Celsus verfolgen lässt, so begreift man namentlich, wie er unter diesem Einfluss um in echt römischem Geist zuschreiben auf das Beispiel Catos zurückging und wie er die Disciplinen der wahren römischen Bildung darstellte. Da es nur einem Thoren hätte einfallen können noch den Einfluss der griechischen Litteratur abzuwehren, konnte er sich nur die Aufgabe stellen, diese Disciplinen so zu behandeln wie sie das Studium der Griechen und eigene Forschungen umgestaltet hatten, mit geschickter Auswahl dessen was wirklich praktisch war, in gebildeter Sprache, in nationalem Sinne, mit einem Worte zeitgemäss; und dass er dies verstand, verschaffte dem Celsus den Beifall seiner Zeit, während schon die folgende einen höheren Standpunkt einnehmen zu müssen glaubte, wie namentlich Quintilians Beurthei-

*) Falster memoriae obsc. p. 52 f. In dem Catalog der Bibliothek von Bobbio bei Muratori (antt. Ital. III p. 320) wird *Papirii liber de analogia* angeführt. Es ist zu gewagt dabei an Papirius Fabianus zu denken; ebensowenig ist ein Grund vorhanden diesen Papirius mit dem von Priscian und Cassiodor erwähnten Grammatiker Papirianus zu identificieren, Osann zu Apul. p. 30 f. Der in den Digg. erwähnte Jurist Papirius, welchen Osann zu Apul. p. 15 für Fabianus hält, hiess Papirius Justus.

lung zeigt. Wenn nun auch die Schule des Sextius sich in seiner ganzen Thätigkeit offenbart, so ist ihr Einfluss wohl ganz besonders in der Moral hervorgetreten. Da Quintilian sagt, er habe recht viel über Philosophie geschrieben, so kann man natürlich das nicht auf eine Darstellung römischer Ethik für den Zweck einer Encyclopädie beschränken; ohne dass aber etwas näheres über diese Schriften zu ermitteln wäre. Am wenigsten unter dem unmittelbaren Einfluss der Schule stand wohl das Werk, welches wir durch Augustinus kennen lernen (de haeres. prol.): *opiniones omnium philosophorum, qui sectas varias condiderunt, usque ad tempora sua — sex non parvis voluminibus quidam Celsus absolvit; nec redarguit aliquem, sed tantum quid sentirent aperuit, ea brevitate sermonis, ut tantum adhiberet eloquii, quantum nec laudandae nec vituperandae nec affirmandae aut defendendae, sed aperiendae indicandaeque sufficeret.* Freilich ist hier Cornelius Celsus nicht ausdrücklich genannt, allein der encyclopädistische Charakter der Schrift eignet sich für ihn jedesfalls sehr gut, und man könnte daran denken, dass er einen solchen Abriss der Philosophie seiner Encyclopädie eingereiht habe.

Es wird, denke ich, aus allem was bemerkt ist hervorgehen, dass es es kein Zufall ist, dass Celsus dieselben Disciplinen behandelte wie Cato, und wenn es sich gleich nicht durch bestimmte Zeugnisse erweisen lässt, so hat es doch die grösste Wahrscheinlichkeit, dass er sie wie dieser zu einer zusammenhängenden Encyclopädie in einem Werke vereinte. Es scheint, als ob uns auch der Titel desselben erhalten sei. Cato hatte seinem Werke, wie wir sahen, wahrscheinlich keinen bezeichnenden Titel gegeben; *disciplinae* war nach der Anwendung durch Varro nicht anwendbar; *artes*, das für einige Theile von ihm gebraucht ist, passte nicht für alle. Nun theilt Ritschl ein Scholion zu Plaut. Bacch. 69 mit (praef. p. VI): *cestrum erat teli genus bello Persico inventum**). *Celsus libros suos a varietate rerum cestos vocavit*, woraus schon Bernays den Titel *cesti* für die Encyclopädie entnahm. Derartige Titel wurden grade in damaliger Zeit sehr beliebt, wie man aus Plinius Vorrede sehen kann, und wenn der des Celsus dort nicht erwähnt ist, so beweist das noch nichts dagegen. Spä-

*) Suid. s. v. *κέστος. ξέιον ἦν τοῦτο τὸ εὕρημα κατὰ τὸν Περσικὸν πόλεμον. τὸ δὲ βέλος τοιοῦτον διπάλαιστον ἦν* u. s. w. aus Polybius XXVII, 9.

ter hat bekanntlich Sex. Julius Africanus für ein Sammelwerk hauptsächlich naturwissenschaftlichen Inhalts den Titel κεστοί gewählt.

Die encyclopädischen Werke der späteren Jahrhunderte, welche, in homöopathischer Verdünnung von Varros Schrift abgeleitet, die hauptsächlichsten Quellen höherer Bildung im Mittelalter ausmachten, sind bekannt genug. Ich glaube indess die Spuren einer solchen Encyclopädie in einer verhältnissmässig früheren Zeit gefunden zu haben, die zu jenen die Brücke bilden dürfte.

Es ist hinreichend nachgewiesen, dass das sogenannte dritte Buch von Apulejus Schrift *de dogmate Platonis* nur durch ein Missverständniss als solches betrachtet worden ist, indem es mit der platonischen Philosophie nichts zu thun hat*). Es führt in Handschriften den ganz angemessenen Titel *περὶ ἑρμηνείας*, kündigt sich selbst als eine *ars disserendi* an und giebt einen kurzen, ziemlich nüchternen Abriss der formalen Logik, wobei er sich theils an Aristoteles theils an spätere Peripatetiker anschliesst, mit gelegentlichen polemischen Seitenblicken, namentlich gegen die Stoiker. Diese Schrift genoss später nicht geringes Ansehen, Cassiodor de dialect. p. 1043 sagt: *has formulas categoricorum syllogismorum qui plena nosse desiderat librum legat qui inscribitur 'Peri hermeneias Apuleii', et quae subtilius tractata sunt cognoscet* (was Isidor origg. XX, 28, 22 wiederholt), und zum Schlusse derselben Schrift: *Apuleius vero Madaurensis syllogismos categoricos breviter enodavit.* Dass wirklich die noch vorhandene Schrift gemeint sei ergiebt sich aus Carolus magn. de non ador. imag. IV, 23 der aus derselben eine Stelle anführt: *dicente Apuleio philosopho Madaurensi in libro qui inscribitur peri hermeneias.* Der Anfang des Buchs zeigt den Grund an, weshalb sich Apulcius auf diesen Theil der Philosophie beschränke. Er sagt: *Studium sapientiae, quam philosophiam vocamus, plerisque videtur tres species seu partes habere, naturalem moralem et de qua nunc dicere proposui rationalem, qua continetur ars disserendi***). *Sed cum disseramus de ora-*

*) Stahr, Aristoteles b. d. Römern p. 158 ff. Hildebrand zu Apul. I p. XLIV erklärt die Schrift für untergeschoben.

**) Diese Worte sind Veranlassung geworden diese Schrift als Ergänzung den beiden Büchern *de dogmate Platonis* anzufügen.

*tione, cuius variae species sunt, ut imperandi vel narrandi mandandi succensendi optandi —, in quibus oratoris excellentis est lata anguste, angusta late — proferre**), *— est una inter has ad propositum potissima, quae pronuntiabilis appellatur.* Es scheint mir daraus hervorzugehen, dass dieser Abriss in Verbindung stand mit einer Anweisung zur Beredsamkeit, und deshalb den Theil der Philosophie heraus hob, welcher zu dieser eine nähere Beziehung hat. Von dieser Rhetorik ist keine Spur erhalten**), dagegen erfahren wir ebenfalls durch Cassiodor de arithm. z. E., dass er die Schrift des Nicomachus über die Arithmetik bearbeitete: *arithmetica disciplina, quam apud Graecos Nicomachus diligenter exposuit; hunc primum Madaurensis Apuleius, deinde magnificus vir Boethius Latino sermone translatum Romanis contulit lectitandum;* was Isidor (orig. III, 2) kurz wiederholt. Derselbe Cassiodor berichtet endlich de musica z. E. *Fertur etiam Latino sermone et Apuleium Madaurensem instituta huius operis effecisse;* also ein Abriss der Musik, auch dieser wohl nach einem griechischen Original, möglicherweise dem des Nicomachus.

Hienach also hat Apulejus einen nach griechischen Mustern bearbeiteten Auszug der Dialectik, Rhetorik, Arithmetik und Musik geschrieben, zu dem Kreis der später allgemein gültigen sieben Disciplinen fehlen die Grammatik, Geometrie und Astronomie. Von einer Schrift über Grammatik ist meines Wissens keine Spur vorhanden; denn die Worte des Charisius III p. 220: *sunt quaedam verba, quae habent perfecta duplicia velut pango — tero, ris, terui et trivi iuxta Apuleium* genügen dafür nicht. Ein Buch über Geometrie neben dem über die Arithmetik vorauszusetzen ist nicht eben allzu bedenklich, zumal da Apulejus von seiner Beschäftigung mit der Geometrie selbst spricht (Flor.

---

*) Die Charakteristik des Redners scheint mir durchaus im Geschmack des Apulejus und beweist, dass er absichtlich die Darstellung seines Abrisses knapp und trocken hielt.

**) Da uns von einer Schrift des Apulejus unter dem Titel *Hermagoras* überliefert ist, könnte man auf den Gedanken kommen, es sei dies eine Bearbeitung der Rhetorik des Hermagoras, da dessen Name auch bei späten Schriftstellern, wie Marcianus Capella (V p. 142. 146), Isidor (orig. II, 2) und unter den Quellen des C. Julius Victor genannt wird. Allein die Fragmente, welche Priscian aufbewahrt hat, weisen durchaus nicht darauf hin; man würde nach denselben vielmehr vermuthen, dass es ein Roman gewesen sei, wie der goldene Esel.

p. 98 apol. p. 425 f.). Dass er über Astronomie geschrieben habe, wissen wir mit Bestimmtheit durch Johannes Lydus. *Κωμητῶν εἴδη*, sagt er (de mens. IV, 73) *κατὰ τὸν Ῥωμαῖον Ἀπουλήϊον δέκα*, welche dann aufgezählt werden. Die Art, wie er ihn anführt, beweist, dass er ein lateinisch geschriebenes Werk desselben im Sinne hat. Mehrmals erwähnt er desselben Werkes in seiner Schrift *περὶ διοσημειῶν*, und führt Beobachtungen über den Blitz (44 p. 340), Meteorsteine (7 p. 281), merkwürdige Himmelserscheinungen (3 p. 276. 4 p. 277) daraus an. Ob die Schrift des Apulejus sich ganz vorzugsweise mit diesen Gegenständen beschäftigte, lässt sich natürlich aus Excerpten nicht beurtheilen, die zu einen bestimmten Zweck gemacht sind; interessant aber ist die Nachricht, dass Apulejus als eine Hauptquelle die den Namen des Tages führenden Schriften über die etruskische Lehre der Himmelszeichen benutzt hatte, welche die römischen Theologen späterer Zeit viel beschäftigten. So heisst es (54 p. 350): *αὐτὸς γὰρ Βικέλλιος ὁ Ῥωμαῖος ἐκ τῶν Τάγητος στίχων, περὶ οὗ καὶ Ἀπουλήϊος ὕστερον πλάτει καὶ ἐλευθέρου ποδὸς ἀφηγήσατο λόγῳ, ταῦτα ῥήμασιν αὐτοῖς καθ' ἑρμηνείαν φησίν;* und früher sagt er (3 p. 276): *ἔκ τε τῶν πεύσεων ἔκ τε τῶν ἄλλων ὅσοι τούτους ἡρμήνευσαν, Καπίτωνός τέ φημι καὶ Φωντηΐου καὶ Ἀπουληΐου Βικελλίου τε καὶ Λαβεῶνος καὶ Φιγούλου Πλινίου τε τοῦ φυσικοῦ, πειράσομαι ταῦτα πρὸς ὑμᾶς διελθεῖν.* Schon diese Zusammenstellung*) — auch 10 p. 285 sind zusammen genannt *οἱ περὶ τὸν Ῥωμαῖον Βάρρωνα Νιγίδιόν τε καὶ Ἀπουλήϊον* — würde dafür sprechen, dass Apulejus Schrift nicht eine blosse Bearbeitung der Tagetica sei; die Beobachtungen späterer Zeiten, welche er daraus anführt, beweisen es ganz sicher.

Diese Schrift hängt mit den naturwissenschaftlichen Studien des Apulejus zusammen, über welche er uns in seiner Apologie Aufschluss giebt. Er sagt dort, nachdem er sich auf Aristoteles, Theophrast, Eudemus, Lyco und andere aus der Schule des Plato hervorgegangene Philosophen berufen hat, welche über Zoologie geschrieben haben (p. 478): *Quae tanta cura conquisita si honestum et gloriosum illis fuit scribere, cur turpe sit nobis experiri? praesertim cum ordinatius et cohibilius*

*) Mit *Capito* ist wohl *Sinnius Capito* gemeint, *Fonteius* wird als Schriftsteller über Sacralalterthümer auch sonst von Johannes Lydus citiert, *Labeo* ist wohl *Cornelius Labeo*, *Vicellius* ist nicht weiter bekannt.

eadem Graece et Latine adnitar conscribere et in omnibus aut omissa anquirere aut defecta supplere? Er lässt dann sowohl aus seinen griechischen als lateinischen Schriften Proben mittheilen; dass sie sich auf die Fische beziehen ist durch die Anklage bedingt, gegen welche er sich vertheidigt, wie er selbst hervorhebt (p. 479). Man sieht auch hier, wie er bemüht ist, aus den griechischen Quellen eine übersichtliche Darstellung des Gegenstandes zu bearbeiten, allerdings nicht ohne eigene Untersuchungen anzustellen. Diese Studien hatten auch einen praktischen Zweck; er nennt sich (apol. p. 491) *medicinae neque instudiosus neque inperitus*, und erzählt (apol. p. 511 f.) von Kranken, welche er als Arzt behandelt habe. Eine Schrift *medicinalia* führt Priscian an (VI p. 681): *Apuleius in medicinalibus: cepe succum melle mixtum.* Auf dieselbe wird es gewöhnlich bezogen, wenn Marcellus Empiricus (de medic. pr.) als *veteres medicinae artis auctores Latino sermone perscripti Apuleius et Celsus et Apollinaris* nennt. Allein es ist schon auffallend, wenn Apulejus vor Celsus genannt wäre, und da Marcellus nachher c. 16 ein Recept des Apuleius Celsus mittheilt, so glaube ich dass hier *et* zu streichen und *Apuleius Celsus* zu lesen ist. Apulejus Celsus wird von Scribonius Largus, der unter Claudius schrieb, als sein Lehrer genannt (comp. medic. 94. 171); er theilt Recepte mit, die er von ihm erhalten hatte — und das erste ist das auch von Marcellus angeführte —, als Schriftsteller nennt er ihn nicht. Das hindert nicht, dass ihn Marcellus unter die *auctores* stellte; aber es würde nicht wahrscheinlich sein, wenn man die von Priscian citierten *medicinalia* etwa dem Apulejus Celsus zuschreiben wollte, auch deshalb nicht, weil Priscian auch an anderen Stellen den Madaurenser Apulejus citiert und gewiss den Unterschied der gleichnamigen Schriftsteller bestimmt hervorgehoben hätte. — Dass Apulejus in späteren Zeiten auch als medicinischer Schriftsteller Ruf hatte, geht daraus hervor, dass man gangbare Handbücher unter seinem Namen hatte, so die Schrift *de herbis*, im Wesentlichen ein lateinischer Auszug aus dem Dioscorides*), und die Schrift *de remediis salutaribus*, Excerpte aus Plinius Naturgeschichte**).

*) Vgl. Cassiodor. div. lect. 31: *Quodsi vobis non fuerit Graecarum litterarum nota facundia, imprimis habetis herbarium Dioscoridis, qui herbas agrorum mirabili proprietate disseruit atque depinxit.*

**) Sillig quaestt. Plin. I p. 8 ff.

In den Kreis dieser Studien gehört die Schrift *de arboribus*, welche Servius (zu Verg. georg. II, 126) erwähnt: *Apud Medos nascitur quaedam arbor ferens mala quae medica vocantur; — hanc plerique citrum volunt, quod negat Apuleius in libris quos de arboribus scripsit et docet longe aliud genus arboris esse.* Sie stand wohl in naher Beziehung zu der Schrift über den Aekerbau, welche nach Photius (bibl. c. 163) mit anderen desselben Inhalts von Vindanius (oder Vindanionius, wie ihn die Geoponica nennen) Anatolius aus Berytos in dessen *συναγωγὴ γεωργικῶν ἐπιτηδευμάτων* excerpiert waren. Auch in der auf uns gekommenen Sammlung der *γεωπονικά* finden sich theils Auszüge theils Erwähnungen dieser Schrift, und zwar wird auch hier *Ἀπουλήϊος ὁ Ῥωμαϊκός* ausdrücklich citiert (I, 14). Früher aber bezieht sich schon Palladius (de re rust. I, 35) auf diese Schrift: *Adversus mures agrestes Apuleius asserit semina bubulo felle maceranda antequam spargas; nonnulli rododaphnes foliis aditus eorum claudunt, qui rosis his dum in exitu nituntur, intereunt.* Ebendasselbe ist aus Apulejus auch geopon. XIII, 5 angeführt mit noch anderen Mitteln, unter denen auch ein sympathetisches ist, wie ein solches I, 14 gegen Hagel von ihm angerathen wird; auch die Mittel, welche er gegen Mehlthau (V, 33), Raupen (XII, 8), Schlangen (XIII, 8), Scorpione (XIII, 9) empfiehlt, sind zum Theil wunderlich genug. Uebrigens werden Wetterbeobachtungen (I, 5), Rathschläge für Baumpflanzungen (II, 8), Wein- (VI, 11) und Oel-Bereitung (IX, 19), Recepte abgestandenen Wein zu verbessern (VII, 26), Essig zu bereiten (VIII, 38. 39), Aepfel zu erhalten, aus seiner Schrift angeführt, die, wie man sieht, das Ganze der Landwirthschaft umfassen und mit den zuletzt genannten naturwissenschaftlichen Werken vielfach sich berühren musste; wie denn in manchen dieser Recepte und jener astronomischen Belehrung nach Tages eine unverkennbare Verwandtschaft Statt findet.

Es zeigt sich also, dass Apulejus von den sieben Disciplinen, welche man in der späteren Zeit zu einer Encyclopädie verbunden zu behandeln pflegte, nachweislich die meisten dargestellt hat; und die Vermuthung ist wohl sehr wahrscheinlich, dass auch er sie alle in dieser Vereinigung behandelte. Es ergiebt sich ferner, dass er die Naturwissenschaften nicht bloss theoretisch eifrig betrieb, sondern auch in ihrer praktischen Anwendung auf die Medicin und Landwirthschaft darstellte. Ich will keine Vermuthung darüber aufstellen, ob diese Schriften

in einem unmittelbaren Zusammenhang mit einander und jenen Disciplinen standen; in jedem Fall spricht sich in dieser schriftstellerischen Thätigkeit des Apulejus die eigenthümliche praktisch-encyclopädistische Richtung aus. Betrachtet man aber den Sinn, in welchem diese Schriften verfasst und die Mittel welche dafür angewendet sind, so erscheint Apulejus uns, wie sonst, so auch hier als der Repräsentant einer Zeit, in welcher alle Elemente der eigentlich nationalen Existenz in der Zersetzung begriffen waren, in welcher man im Ueberfluss einer raffinierten Ueberbildung von allen Seiten her das verschiedenartigste zusammentrug und vermischte um die Uebersättigung zu reizen und zu täuschen, und namentlich um der ausgelebten heidnischen Religion dem siegreichen Christenthum gegenüber neue Kraft zu geben. So befriedigt sich Apulejus nicht in der Platonischen Philosophie, deren begeisterter Anhänger er ist und in deren phantastischer Ausbildung er als einer der ersten erscheint; in einzelnen Disciplinen schliesst er sich unbedingt an Aristoteles, Nicomachus und andere Philosophen an, wendet sich den Pythagoreern, den angeblich Etruskischen Disciplinen zu, und steigt bis zum gemeinen Aberglauben sympathetischer Curen und Zaubersprüche herab: wie sich denn überhaupt ein Drang nach ernst wissenschaftlicher Belehrung und eine phantastische Wundersucht in ihm wie in seiner Zeit wunderbar vermischen. Blickt man aber von hier auf den alten Cato zurück, so tritt auch in diesen an sich geringfügigen Erscheinungen das Römerthum in seiner eigensten, gediegensten Kraft und Schroffheit und in seiner fieberhaften Entkräftung und Auflösung uns anschaulich entgegen.

Der

raub des Palladion.

Von

Otto Jahn.

Separat-Abdruck aus der Vierteljahrsschrift PHILOLOGUS, red. vom Professor Dr. *Schneidewin* in Göttingen. Stolberg, O. Kleinecke's Buchhandlung. 1845.

Die erzählung von dem orakel, das den Griechen gegeben wurde, Ilion sei unüberwindlich, so lange es das vom himmel gefallne Palladion besitze, und der kühnen that des Odysseus und Diomedes, welche sich in die burg schlichen und das götterbild entführten, findet sich bei den kyklikern. [1])

Proklos erzählt in seinem auszuge aus der kleinen Ilias des Lesches: „Odysseus misshandelt sich selbst und geht so als kundschafter nach Ilion, wird von Helena erkannt und trifft mit ihr verabredungen wegen der einnahme der stadt; nachdem er mehrere Troer getödtet, kommt er wieder zu den schiffen. Darauf holt er mit Diomedes das Palladion aus Ilion."

Die reliefs der *tabula Iliaca*, welche hier dem Lesches folgt, zeigen uns ein gewölbe, aus welchem Diomedes etwas gebückt mit helm und lanze hervorkommt, während Odysseus mit dem hut versehen, das Palladion in der rechten, schon das freie gewonnen hat. Bergk (Rhein. mus. IV. p. 228 f.) glaubte hierin das unterirdische gewölbe zu erkennen, durch welches nach einigen die helden in die stadt gedrungen waren [2]), Welcker (griech. trag. p. 148.) hält es

[1]) Die hauptstellen sind angeführt bei Fuchs de variet. fabh. troic. c. 17.

[2]) Serv. Aen. II, 166. *Diomedes et Ulixes ut alii dicunt cuniculis, ut alii cloacis, ascenderunt arcem.* Sophocl. Lacaen. fr. 336: *Στενὴν δ' ἔδυμεν ψαλίδα κοὐκ ἀβόρβορον.*

für das thor, das allerdings auf der Ilischen tafel ähnlich dargestellt ist; eine entscheidung möchte schwer sein. Es stimmt mit dieser darstellung freilich nicht, dass Leseches erzählt hatte, Diomedes sei mit dem von ihm geraubten Palladion vorangegangen, und Odysseus habe ihn ermorden wollen, um sich den ruhm zuzueignen, was aber Diomedes bemerkt und mit gezücktem Schwert den Odysseus vor sich her ins lager getrieben habe.[3]) Es ist ganz dem charakter des kyklischen epos gemäss, Diomedes als den thatkräftigen, tapfern helden und Odysseus als schlauen und hinterlistigen feigling einander so gegenüberzustellen, und es ist gewiss kein grund zu bezweifeln, dass die hauptzüge dieser erzählung aus der kleinen Ilias entnommen sind, wenn gleich manche einzelnheit, welche sich bei den spätern schriftstellern, namentlich bei Konon (34) finden, viel spätern ursprungs zu sein scheint. Auf der Ilischen tafel aber ist wohl eine nachlässigkeit in der charakteristik der beiden figuren anzunehmen, was bei ihrer kleinheit und der untergeordneten arbeit nicht befremden kann.

Arktinos hatte erzählt, das ächte Palladion sei von anfang her verborgen und dadurch gerettet worden; die Aehäer hätten aber ein täuschend nachgeahmtes bild, das öffentlich aufgestellt war, statt dessen entführt.[4]) Ueber die weise der entführung erfahren wir nichts näheres.

Die bildende kunst hat diesen gegenstand nicht gerade mit besonderer vorliebe erfasst, doch sind die vorstellungen, welche uns bekannt sind, von nicht geringem interesse. Pausanias bemerkt kurz, in der gemäldegallerie neben den propyläen seien dargestellt gewesen Diomedes und Odysseus, der eine sich in Lemnos des bogens des Philoktetes, der andere in Ilion des Palladions bemächtigend.[5]) Ganz angemessen den traditionen des epos waren sie einander gegenübergestellt, wie jeder eine für die eroberung von Troja wichtige that verübte; Odysseus mit list den bogen des Philoktetes an sich bringt, Diomedes das Palladion entführt, ohne zweifel nachdem er die wächter erschlagen, wie die einfachste und sicher älteste erzählung war. Diese beiden thaten eigneten sich zur gegenüberstellung um so mehr, weil sie von beiden gemeinsam ausgeführt waren[6]),

[3]) Hesych. s. v. *Διομήδειος ἀνάγκη.* Zenob. III, 8. das. Leutsch.

[4]) Dion. Hal. I, 68.

[5]) Paus. I, 22, 6. *Διομήδης ἦν καὶ Ὀδυσσεύς, ὁ μὲν ἐν Λήμνῳ τὸ Φιλοκτήτου τόξον, ὁ δὲ τὴν Ἀθηνᾶν ἁρπαζόμενος ἐξ Ἰλίου.*

[6]) Für den Palladionraub ist es bekannt, in beziehung auf Philoktetes s. Dio Chr. XII, p. 272. R. Hygin. f. 102.

und hier für jede die hauptperson allein dargestellt war, so dass sie sich gewissermassen ergänzten. [7])

Plinius (XXXIII, 12, 55.) erwähnt ein relief an einer silbernen schaale von Pytheas, welcher nach Pompejus zeit lebte, das Odysseus und Diomedes vorstellte, wie sie das Palladion raubten. Auf einem der silbergefässe von Bernay ist derselbe gegenstand dargestellt [8]), ohne dass gerade an dies vorbild zu denken veranlassung wäre.

Unter den erhaltenen kunstwerken nehmen die gemmenbilder einen vorzüglichen rang ein, welche diesen mythos in seinen verschiedenen momenten darstellen, und nicht nur durch ihre grosse zahl, sondern auch ihren künstlerischen werth und wegen der beigeschriebenen namen grosse bedeutung für die kunstgeschichte haben, so dass die werke der skulptur gegen dieselben zurücktreten und gewissermassen als anhang zu betrachten sind. Eine neue vollständige revision wäre vielleicht auch nach den gründlichen und ausführlichen untersuchungen von Levezow, nicht unerspriesslich; mir fehlen dazu die mittel und ich beschränke mich auf das hervorheben der hauptpunkte [9]).

Wir sehen auf den gemmen stets als den eigentlichen helden dieser that Diomedes, der auch meistens allein vorgestellt ist, wie er vor dem Palladion steht [10]), dasselbe ergreift [11]) oder bereits fortträgt. [12]) Besonders aber ist es eine auffassung des heros, welche häufig wiederholt und gleichsam typisch geworden ist. Diomedes ist

[7]) Die noch neuerdings von R. Rochette lettres archéolog. I, p. 47 f. vertheidigte annahme, dass bei Pausanias ὁ μέν auf Αἴ μηδης, ὁ δὲ auf Ὀδυσσεύς zu beziehen sei, ist, da kein sprachlicher grund dazu zwingt, durchaus nicht empfehlend.

[8]) R. Rochette Mon. Inéd. 52.

[9]) Levezow über den raub des palladiums auf den geschnittenen steinen des alterthums. Brschwg. 1801. 4. Millin, mémoire sur quelques pierres gravées, representant l'enlèvement du palladium. Turin, 1812. 4.

[10]) In ruhiger stellung betrachtend Mus. Flor. III, 74, 2. Levezow 1, 1; Mus. Flor. II, 65, 1; mit gezücktem schwert Levezow 1, 3.; Mus. Worslei. 22, 1., vgl. Levezow p. 13 ff.

[11]) Knieend vor dem altar, und das Palladion ergreifend, indem er sich umsieht, Millin gal. myth. 145, 563; rasch fortschreitend und das götterbild erfassend Levezow 1, 2. p. 17 ff.; auf dem altar knieend mit dem Palladion in der linken, das schwert in der rechten, daneben eine frau, die flehend die hände ausstreckt, doch wohl die priesterin, Millin gal. myth. 163, 564.

[12]) Knieend mit dem Palladion und schwert Levezow II, 9; Millin mém. 8; Müller denkm. a. k. I, 1. 6; ruhig stehend mit dem gewonnenen idol Levezow II, 11. Gerhard Minervenid. 5, 2. Auf einer gemme des Solon ist Diomedes mit dem Palladion so eben von dem altar herabgestiegen, neben welchem der erschlagene wächter liegt; er führt die hand mit dem schwert zum munde, als wolle er dem gefährten, den man sich als wache haltend denken muss, das gelingen anzeigen und ihn zur vorsicht ermahnen.

dargestellt, wie er das Palladion eben ergriffen hat, das er in der mit der chlamys umwickelten linken hält, und im begriff ist, vorsichtig nnd leise von dem altar hinab zu steigen. Er streckt das rechte bein langsam aus, nm anf den boden zu gelangen, und stützt den körper auf dem gebogenen linken, das mit der spitze des fusses auf dem altar ruht; da er in der rechten das gezückte schwert hält, also keine hand frei hat, um sich zu stützen, ruht der körper allein auf der spitze des linken fusses. So ist auf die natürlichste weise eine kühne stellung herbeigeführt, die — ähnlich wie beim diskoswerfer des Myron — den moment der entscheidung ergreift, in welchem verschiedenartige anstrengungen des körpers sich die wage halten, und das anschaulichste bild von dem muth, der gewandtheit des helden und seiner gefährlichen lage giebt. Wir sehen, wie er durch tapferkeit das bild gewonnen hat, wie aber auch die geringste unvorsichtigkeit ihn in die grösste gefahr stürzen wird, der anblick der kühnheit, kraft und behutsamkeit des helden giebt nns aber auch die gewissheit des gelingens. Das einfache beiwerk hebt dies noch mehr hervor. Neben dem altar ausgestreckt liegt eine fast gauz in ein gewaud gehüllte figur; Diomedes hat also sein schwert bereits gebraucht, er hat ganz seinem im epos gezeichneten charakter gemäss, die wächter kühn überfallen und getödtet[13]). Im hintergrunde ist eine säule mit der bildsäule eines gottes, offenbar Apollons, des schutzgottes von Troia, unter dessen augen die kühne that vollführt ist.

Diese vorstellung zeigt sich am schönsten auf der gemme des Dioskorides [14]), welche ebenso sehr durch die meisterhafte technische ausführung, als durch die sinnige composition, die höchste bewunderung verdient. So oft diese figur auch ganz genau oder mit geringen veränderungen wiederholt ist, — in gemmenbildern [15]), reliefs in marmor [16]) und bron-

[13]) Virg. Aeneis 166 ff.: *Caesis summae custodibus arcis conripuere sacram effigiem.*

[14]) Stosch gemmae caelatae 29. Millin gal. myth. 171, 565 Levezow I, 4. p. 19 ff.

[15]) Mit dem namen des Polykleitos (Stosch gemm. cael. 54. Levezow I, 5) Solon (Tassin 45, 3), Gnaios (Bracci I, 50), Hyllos (Tassin n. 9113), und sonst, vergl. Mariette 94. Millin gal. myth. 169. 565. Gall. di Fir. V, 4, 4. Gerhard Minervenidole 5, 1. Levezow p. 43 ff., R. Rochette Mon. inéd. p. 198.

[16]) Maffei Mus. Ver. 75, 4. Höchst merkwürdig ist ein relief in Neapel (R. Rochette Mon. Inéd. 32, 2. Mus. Borb. IV, 9. Gerhard Minervenid. 5, 4), welches dieselbe figur ganz genau wiederholt, die aber, wie das veränderte beiwerk — das fehlende Palladion, neben der Apollostatue der dreifuss mit der schlange und am boden eine schlafende furie — zeigt, hier Orestes bedeutet, der sich aus Delphi fortschleicht. Eines der interessante-

ze [17]) — nirgends ist das werk des Dioskorides erreicht oder gar übertroffen, und dieser berühmte künstler kann daher wohl als der erfinder angesehen werden, so lange kein grund vorliegt, ein älteres vorbild anzunehmen, wie mit andern Levezow p. 74 ff. vermuthet.

Dieser figur des Diomedes ist nun auf andern gemmen die des Odysseus gegenübergestellt.[18]) Er ist kenntlich durch den hut, über dem linken arm hängt die chlamys, in der linken hand hält er das schwert, die rechte ist gesenkt, die trotzige haltung des ganzen körpers und des kopfes beweist, dass er in einem lebhaften widerspruch gegen Diomedes begriffen ist. [19]) Dass hier nicht der bei Lesches erzählte streit gemeint sei, ist klar, und es auf die ungeschicklichkeit des steinschneiders zu schieben, der ungehörige dinge durch einander gemischt, ist eine zu wohlfeile aushülfe. Wir werden vielmehr sogleich sehen, dass der streit zwischen Diomedes und Odysseus auch in anderer weise erzählt wurde. Auch diese gruppe ist in reliefs mehrfach nachgebildet, wie auf einem sarkophag bei Gori (inser. ant. Etrur. III. t. 39.), welcher ganz ähnlich wie der bekannte Actäonssarkophag (Visconti mon. sc. Borgh. 26. f. Millin g. m. 100, 405 f. Clarac. mus. de sc. 113 f.) in vier durch fruchtgewinde abgesonderte felder getheilt ist. Hier sieht man in einem derselben genau diese gruppe wiederholt; in zwei andern ist erst Odysseus bei Philoktetes in der höhle vorgestellt [20]), und dann, wie dieser auf einem wagen fortgebracht wird; das vierte feld scheint Odysseus, von Eurykleia beim fusswaschen erkannt [21]), darzustellen. Das relief Spada

sten beispiele des nicht seltenen gebrauchs, dieselbe figur in verschiedener bedeutung zu verwenden.

[17]) Levezow I, 6, p. 43 ff.

[18]) Die wichtigsten derselben hat die inschrift: *ΚΑΛΛΙΟΥΡΝΙΟΥ CΕΟΥΗΡΟΥ ΦΗΛΙΞ ΕΠΟΙΕΙ.* Stosch gemmae cael. 35. Bracci II, 75. Levezow II, 7. Millin g. m. 171, 565 *. Eine ähnliche mit der inschrift *ΦΗΛΙΞ ΕΠΟΙΕΙ*, welche Andreini besessen habe, ist erwähnt bei Gori Mus. Flor. II, 28, 2, abgebildet bei Gerhard Minervenid. 5, 3, dem R. Rochette lettre à Mr. Schorn p. 137 ungegründete einwendungen macht. Auch scheint es mir kaum zu bezweifeln, dass dieses dieselbe gemme sei, welche bei Caylus rec. de 300 têtes pl. 173 abgebildet ist mit der enstellten inschrift *ΟΝΑΙΞCΝΟΙCΥ*, vgl. R. Rochette a. a. o. p. 146. Andere wiederholungen Mus. Flor II. 18, 2. Levezow p. 53 ff.

[19]) Die figur des Odysseus allein ist wiederholt Mus. Flor. II, 27, 2. Levezow II, 8. Maffei II, 78. Dieselbe ist einer Victoria auf einer biga gegenübergestellt auf einer gemme Gravelle 93. Levezow p. 60 ff. Es ist leicht zu sehen, dass diese figur isolirt nicht verständlich ist, während die des Diomedes in sich völlig abgerundet und deutlich ist.

[20]) Also dieselbe zusammenstellung, wie auf jenem Athenischen gemälde.

[21]) Vgl. Thiersch Epochen p. 431 ff. Gori sieht Diomedes, der sich seine wunden auswaschen lässt.

bei Tischbein (Homer 40) kann ich jetzt nicht vergleichen, und weiss daher nicht, ob es ebenfalls dieselbe gruppe wiederhole. Dies ist aber der fall mit einer thonlampe bei Passeri II, 98, obgleich mit einigen abänderungen, denn Diomedes stützt sich auf eine amphora und die stellung des Odysseus ist etwas verändert; doch ist das vorbild noch zu erkennen. Nicht genau entsprechend, obwohl im wesentlichen völlig ähnlich ist auch die vorstellung des schon erwähnten silbergefässes von Bernay (R. Rochette mon. inéd. 52), das den stempel der späteren römischen kunst trägt. Diomedes sitzt in ähnlicher stellung auf einem felsen und hält das Palladion dem Odysseus hin, der lebhaft auf ihn zueilt und die rechte emporhebt; zwischen beiden ist ein altar. Thiersch (reisen in Italien I, p. 234 f.) hat sogar in einer falsch ergänzten statue der venetianischen sammlung (Zanetti stat. I. 32) einen Odysseus zu erkennen geglaubt, wie er dem Diomedes gegenübersteht. Dadurch wird freilich die frage nach dem ursprünglichen erfinder wieder neu angeregt; es kann sehr wahrscheinlich dünken, dass die gruppe älter sei und jene figur des Diomedes derselben später von Dioskorides entnommen und isolirt ausgeführt, wie es häufig geschehen ist, obgleich auch das entgegengesetzte verfahren nicht undenkbar, noch ohne beispiel ist.[22])

Wir sehen, dass in den gemmenbildern, wie es die eigenthümlichkeit derselben mit sich bringt, die einfachheit der epischen motive beibehalten war, indessen lässt sich erwarten, dass man sich damit nicht begnügt, sondern auch diese sage weiter ausgebildet haben werde. Und davon legen uns besonders die vasenbilder zeugniss ab; ehe ich aber dieselben näher betrachte, will ich in der kürze zwei vasenbilder erwähnen, die mit unrecht hierher gezogen sind.[23])

R. Rochette (mon. inéd. 56 p. 293 ff.) glaubte in der oft wiederholten vorstellung, da zwei krieger zu beiden seiten eines niedrigen altars gebückt sitzen, auf welchem würfel liegen und hinter dem Athene steht, Diomedes und Odysseus zu erkennen, welche im begriff

[22]) In der kürze bemerke ich, dass Heyne (exc. IV ** zu Virg. Aen. II) auf einem marmorrelief bei Buonarotti (medagl. titelk. Millin g. m. 172, 639), wo dieser Odysseus abschied nehmend vom Alkinoos erkannte, höchst unwahrscheinlich Diomedes und Odysseus sich zum Palladionraub verabredend erblickte.

[23]) Den raub eines Palladiums, aber nicht des troischen, stellt ein sabinisches vasenbild dar, auf dem ein jüngling nackt bis auf chlamys und stiefeln, mit einem hute versehen, das Palladium in der linken, das schwert in der rechten, vor einem wagen herläuft, auf dem sich zwei amazonenartige, reich gekleidete frauen befinden, deren eine eine keule trägt. S. Braun bull. 1837, p. 72.

sind, das Palladium zu entführen. Indessen ist Welckers deutung (Rhein. mus. III. p. 600 ff.) auf krieger, die durch würfelspiel das orakel befragen, allgemein, wie ich glaube, mit recht angenommen. [24])

Müller (archäolog. 415, 1. p. 658) sieht auf einer vase bei Millin I, 14. den raub des Palladion mit der fahrt nach Leuka gleichzeitig gesetzt, was merkwürdig genug wäre. Aber das vasenbild stellt Thetis und die Nereiden vor, welche dem Achilleus waffen bringen, und durch ein lächerliches versehen des zeichners ist die beinschiene in der hand des Achilleus bei Millin in ein Palladium verwandelt; es ist richtig abgebildet bei Winkelmann mon. inéd. 131. Dieses schon von Raoul Rochette (mon. inéd. p. 90.) bemerkte versehen wäre kaum nöthig gewesen zu berichtigen, wenn nicht für viele Müllers buch die einzige und unfehlbare quelle archäologischer kenntnisse zu sein scheine.

Man setzte das gelingen der schlauen und kühnen unternehmung in verbindung mit der sage vom verrath des Antenor. [25]) Theano, die priesterin der Athene, war die gemahlin des Antenor [26]) und es lag nahe genug, durch ihre verrätherei das götterbild den feinden in die hände zu geben.[27]) Wenn aber so die list und überredung an die stelle der gewalt trat, so war dem Odysseus spielraum gegeben, und er konnte nun als hauptheld auftreten. Eine solche combination scheint uns ein merkwürdiges vasenbild des Berliner museums zu zeigen (n. 908. ann. II. tav. D.).

In mitten derselben erhebt sich auf einigen stufen eine säule mit ionischem kapital, der gewöhnliche schmuck des grabmals, auf den stufen sitzt eine frau, durch das geschorne haar, dunkles gewand als leidtragende bezeichnet, in tiefer trauer über einen aschenkrug gebeugt, den sie mit den händen hält. Im vordergrund steht auf der einen seite eine reich bekleidete frau, die in der linken hand das Palladion hält, in der rechten den grossen schlüssel [28]), welcher sie als priesterin erkennen lässt. Ihr gegenüber steht ein jugendlicher mann mit spitzem hut und chlamys, welcher ihr eine tainie entgegenhält.

[24]) Gerhard etruscisch. und kamp. vasenb. p 29 ff.
[25]) Heyne exc. VII * z. Virg. Aen. I.
[26]) Hom. Il. VI, 297 ff.
[27]) Sch. Hom. Il. VI, 311, Suid. s. v. *Παλλάδιον*. Ttetz. zu Lyc. 658. Dict. V, 5, 6. 8.
[28]) Ueber diesen schlüssel, den die priesterin auf vasenbildern mitunter hat (vgl. Passeri III, 294. d'Hanc. III, 57; Laborde II, 24. Müller denkm. a. k. I, 1, 7; R. Rochette M. I. 76, 8; O. Jahn vasenbilder 1) habe ich gesprochen z. f. aw. 1840. p. 829. f.

Hirt (ann. II. p. 95.) erkannte ganz richtig, dass hier eine ungewöhnliche sage von der überlieferung des Palladion durch die bestochene Theano zu grunde liege; nur liess er sich verleiten, die sitzende frau für Helena zu halten, die um den verlust ihrer kinder trauert, und den heros für Diomedes zu erklären, weil er unbärtig ist, welches, wie wir sehen werden, kein hinreichender grund ist. Welcker (ann. IV. p. 383. schulztg. 1831. p. 667) gab die richtige erklärung, dass Odysseus, der ja schon als gastfreund im hause des Antenor verweilt war [29]), durch vorgespiegelte liebe, deren symbol die tainie ist, Theano zur herausgabe des Palladiou bethört. Hinten sitzt Andromache trauernd über der asche des Hektor [30]), nicht um ein schönes gegenbild ehelicher treue über das grab hinaus gegen die das vaterland verrathende buhlerin, sondern auch um anzudeuten, wie Klausen (Aeneas I, p. 155) sagt, dass

ademptus Hector
tradidit fessis leviora tolli
Pergama Graiis [31]).

Diese erklärung ist bezweifelt worden von R. Rochette mon. inéd. p. 292, 301. Müller archäol. p. 658. Gerhard Berl. ant. bilder 1. p. 269. f. Dieser macht darauf aufmerksam, dass die männliche figur einen kranz um die brust und den rechten schenkel habe, was darauf deute, dass eine festliche handlung dargestellt sei. Die trauer um Hektors grab sei nächst Andromache durch Paris angedeutet, der sich anschicke, das grab mit binden zu schmücken, und die priesterin, welche wie bei festzügen mit bild und schlüssel ausgerüstet sei. Vielleicht könnte man unter dieser voraussetzung ein vasenbild bei Tischbein (II, 28. Inghirami vasi fitt. 141.) vergleichen, wo neben einer säule eine frau steht mit denselben andeutungen der trauer, welche in der rechten eine urne trägt, aus der zweige hervorragen, in der linken eine tainie hält und theilnehmend einem vor ihr stehenden jüngling zuhört, der auf die lanze gestützt, lebhaft redet; und wie der auf unserem vasenbild mit spitzem hut und chlamys, so wie einer binde um den schenkel versehen ist. Allein es scheint mir doch unzweifelhaft, dass hier mit recht Elektra und Orestes erkannt sind. Die bedeutung dieses kranzes um brust und schenkel, welche sich

[29]) Hom. Il. III, 205. Serv. zu Virg. Aen. I, 242.

[30]) Ebenso erscheint sie mit dem aschenkruge, Winckelmann mon. inéd. 137, 138. Millin gal. myth. 155, 610 *. Inghirami gall. Omer. II. 144. 145.

[31]) Hor. carm. II, 4, 11.

namentlich auf unteritalischen vasen, vorzüglich bei Dionysos [32]), Satyrn [33]), dem androgynen Eros [34]), aber auch bei andern personen, Apollon [35]), und wie wir eben sehen, Orestes findet, ist so wenig klar, dass sich darauf nichts gründen lässt. Eine solche feierlichkeit am grabe, wo die priesterin mit dem götterbild erscheint, ist auch nicht bezeugt, ja nicht einmal wahrscheinlich. Endlich spricht sich in der beziehung der beiden hauptfiguren zu einander so entschieden eine bestimmte action aus, dass eine deutung nothwendig ist, welche über diese aufschluss ertheilt, wie es bei der Welckerschen der fall ist, welcher freilich zu völliger sicherheit ein schriftliches zeugniss fehlt, die aber auf einer einfachen combination beruht.

Ein anderes motiv kam in die sage durch die theilnahme der Helena an dieser that. Schon nach Lesches hatte Odysseus als bettler verkleidet den beistand der Helena zur eroberung der stadt gewonnen, was zunächst auf die entführung des Palladion gehen muss, welche er alsbald mit dem Diomedes unternahm. Welcker hat diesen unter dem beistand der Helena vollführten raub als gegenstand der von Aristoteles (poet. 23, 4.) erwähnten Lakonerinnen des Sophokles erkannt (ztschft. für aw. 1834. p. 649; griech. trag. p. 146. ff.) [36]), über die sonst nichts näheres bekannt ist. Ein fragment des Sophokles aber, das ohne namen der tragödie citirt wird (bei Herodian in Walz rhett. VIII, p. 601.), in welchem Odysseus den Diomedes schmäht, ist von Welcker mit höchster wahrscheinlichkeit derselben tragödie zugewiesen. In einer tragödie, welche diesen gegenstand behandelte, musste der gegensatz im charakter dieser heroen ein wesentliches motiv abgeben, und es ist sehr wahrscheinlich, dass jene rohere sage bei Lesches vom streite der helden hier gemildert wurde zu einem lebhaften wortwechsel, in welchem jeder seine ansprüche an den ruhm dieser that zu begründen suchte, und dem die ansprüche an den besitz des echten Palladion, welche von Argos und Athen geltend gemacht wurden, wie Welcker treffend bemerkt, eine eigenthümliche bedeutung geben. Diese annahme wird nun durch mehrere kunstwerke bestätigt, welche wiederum in jenen spärlichen andeutungen ihre erklärung finden.

Ein vasenbild aus Ruvo von edler grossartiger zeichnung zeigt

[32]) Tischbein II, 4, 7. III, 38. Millin mon. inéd. I, 30.
[33]) Tischbein III, 22. Millin mon. inéd. II, 20.
[34]) Tischbein III, 10. IV, 25, 27. Mus. Borb. VII, 58.
[35]) Millin mon. inéd. I, 29.
[36]) Vgl. Schöll beitr. I, p. 170.

Helena (*EΛ*)[37] reich bekleidet mit stephane und schleier vor einer säule stehend, von welcher Diomedes (*ΔIOMEΔEΣ*) so eben das Palladion genommen zu haben scheint, das er im linken arm davon zu tragen im begriff ist. Chlamys und hut hängen ihm über den rücken, sein haupt ist bekränzt und in der rechten hält er das gezückte schwert; er ist im begriff fortzugehen und wendet sich mit lebhaftem blick und sichtlichem widerstreben nach Helena um. Diese schaut ihn ernst an und gebietet ihm, indem sie die rechte gegen ihn ausstreckt und die linke erhebt, zu bleiben.[38]) Auf der andern seite steht Odysseus (*OΔVEΣΣEVΣ*) unbärtig, mit spitzem hut und chlamys versehen, mit der rechten eine lanze aufstützend, in der linken das in der scheide befindliche schwert haltend, ruhig und gehalten, fast schalkhaft, sieht er dem ausgange des streites entgegen, welchen Helena schlichtet[39]).

Nahe verwandt ist die darstellung eines wandgemäldes (mus. Borb. IX, 33.), auf welchem eine bekränzte frau, welche das Palladion hält, zwischen zwei jugendlichen, unbärtigen männern mit chlamys, stiefeln und lanze steht, von denen der links stehende mit der linken das schwert, der zur rechten stehende einen runden gegenstand in der rechten hält. Wenn wir das vasenbild vergleichen, dürfen wir wohl Helena erkennen, welche das Palladion als schiedsrichterin zwischen Diomedes und Odysseus in empfang genommen hat. Nun erhält auch die oben erwähnte darstellung des streites zwischen Diomedes und Odysseus auf den gemmen mehr licht, so wie sie wiederum die modification der sage bei Lesches bezeugt, nur ist dort Helena weggelassen und demgemäss der streit auch heftiger dargestellt.

Mit recht hat Welcker (griech. trag. p. 1530.) auch, wie ich glaube, auf einem von mir herausgegebenen vasenbilde (vasenbilder t. 3.) eine hierhergehörige scene erkannt. Helena (*EΛENH*) steht mit der oinochoe in der rechten dem bekränzten Diomedes (*ΔIOMHΔHΣ*) gegenüber, chlamys und petasos hängen über den rücken,

[37]) Mon. inéd. d. inst. II, 36. Inghirami vasi fitt. 333. Braun ann. VIII, p. 295 ff., welcher seine meinung, dass *ΘEΛNH* zu ergänzen sei, so viel ich weiss, jetzt aufgegeben hat, gegen die erklärung Welckers a. a. o. p. 147 ff., 150 ff., welcher ich ebenfalls gefolgt bin.

[38]) Hierher gehören die worte der Helena bei Sophocles (fr. 339):

Νὴ τὼ Λαπέρσα, νὴ τὸν Εὐρώταν τρίτον,
νὴ τοὺς ἐν Ἄργει καὶ κατὰ Σπάρτην θεούς,

wo die erwähnung der argivischen götter in der anrede an Diomedes am platze wäre, wenn die verse dieser tragödie angehören.

[39]) Auf der rückseite ist der streit des Apollo und Marsyas in eigenthümlicher weise dargestellt. Vgl. bull. 1833. p. 38 ff.

mit der linken hält er eine lanze aufgestützt, in der rechten das schwert. Leider ist die männliche figur auf der andern seite verstümmelt, doch ist erkennbar, dass sie unbärtig und bekränzt, mit chlamys und zwei lanzen versehen war. Von ihrem namen sind nur die buchstaben *EIO* erhalten, die man wohl ohne allzugrosse kühnheit in *ΟΔΥΣΣΕΥΣ* ergänzen darf. Ich denke, es ist die scene der verabredung dargestellt, welche der that vorherging, und die füglich mit einer libation schliessen konnte. Es kann nicht zufällig sein, dass Odysseus auf diesen drei nahe zusammengehörigen monumenten unbärtig erscheint, was doch sonst selten ist[40], und auch dieses scheint mir eine bestätigung für die deutung des zuerst angegebenen vasenbildes zu sein.

Helena ist nun auch auf andern vasenbildern bei dem raube selbst gegenwärtig. Auf einer ruvesischen vase[41] sieht man den tempel der Athene durch eine halle mit ionischen säulen dargestellt, in deren mitte eine flamme auf einem altar brennt. Einer der helden, wahrscheinlich Diomedes, eilt mit dem schwert in der rechten, das Palladion im linken arm haltend, davon, der andere mit dem speer in der rechten und dem wehrgehenk über dem breitgegürteten, kurzen chiton, Odysseus[42], geht ihm schützend nach. Vor diesem eilt die priesterin mit einem stab[43] erschreckt fort, über jenem schwebt ein flügelknabe mit kranz, und vor ihm steht eine schöne weibliche gestalt mit stephane, die rechte emporhaltend, in der linken eine schale. In dieser erkenne ich unbedenklich Helena, welche den sieger empfängt, nicht Kassandra, wie Braun vermuthete. In einer oberen reihe befinden sich Hermes und Pallas, unter deren schutz die that vollführt wird. Hervorzuheben ist hier besonders, dass Theano nicht als verrätherin erscheint, an ihre stelle ist Helena getreten. Auf der rückseite ist wieder der wettstreit des Apollon mit dem Marsyas vorgestellt.

Sehr ähnlich ist eine andere ruvesische vase[44], auf der ebenfalls oben Hermes und Athene dargestellt sind, so wie der tempel. Odysseus (?) mit dem schwert hat sich bereits des götterbildes bemächtigt, rechts vom tempel ist ein krieger mit phrygischer mütze (?), der eine lanze erfasst. Zwei bewaffnete krieger, wahrscheinlich die

[40]) Braun ann. VIII, p. 296 ff.
[41]) Braun arch. intell. bl. 1837. p. 52 ff.
[42]) Es scheint, als ob er auch hier unbärtig dargestellt sei, weil sonst über die benennung kein zweifel sein könnte.
[43]) Sollte dieses etwa jener schlüssel sein, welcher der priesterin zukommt?
[44]) Laviola bull. 1837. p. 83 ff.

wächter, verrathen furcht und entsetzen; in der nähe sind zwei weibliche figuren, deren eine trauer und schrecken zeigt, während die andere eine lanze (?) hält. Auch hier auf der rückseite der streit zwischen Apollon und Marsyas.

Die ähnlichkeit beider bilder ist so gross, dass ich gezweifelt habe, ob nicht eins und dasselbe gemeint sei, allein es sind doch auch verschiedenheiten da, namentlich die anwesenheit der bewaffneten wächter auf der letzten, welche freilich sehr auffallend ist. Denn dass Theano keinen thätlichen widerstand wagt, ist natürlich, und man kann es sich in einer schönen scene ausgeführt denken, wie sie alles vergeblich aufbietet, das ihr anvertraute bild zu retten. Zur Theano konnte Odysseus bei Sophokles (Lac. fr. 337) sagen:

Θεοῖς ἄῤ οὔποτ', εἴ τι χρὴ βροτὸν λέγειν,
ἄρξασι Φρυξὶ τὴν κατ' Ἀργείους ὕβριν
ξυναινέσω τοιαῦτα· μὴ μάχου βίᾳ.

Waren aber bewaffnete wächter zugegen, konnte es ohne kampf nicht abgehen, welcher auf den gemmen auch angedeutet ist; dass sie aber zuschen, wie das bild entführt wird, ist nicht gut erfunden, auch Theanos gegenwart dann müssig.

Sehr merkwürdige abweichungen zeigt die darstellung einer im Louvre [45]) befindlichen vase aus Armento von vernachlässigter zeichnung, wie sie der spätern zeit eigen ist. [46])

Athene mit einem helme, der dem phrygischen [47]) ähnlich ist, im breitgegürteten gewande ohne ägis, steht zur linken seite, neben ihr der schild. Sie stützt mit der linken einen speer auf und streckt die rechte gebietend aus. Vor ihr steht der bärtige Odysseus, nackt bis auf die über dem linken arm hängende chlamys; er hält in der linken die lanze und das Palladion, in der rechten das blosse schwert. Ihm gilt aber die geberde der göttin nicht, denn er steht, obwohl in bewegter stellung, doch aufmerksam zuhörend vor ihr, sie gilt vielmehr dem Diomedes, der unbärtig, mit der chlamys, in der rechten das gezückte schwert, in der linken ebenfalls ein kleines götterbild haltend, rasch davoneilt und unwillig und trotzig sich nach der göttin umsicht. Neben ihm steht eine frau mit stephane und schleier, mit beiden händen einen stab [48]) haltend, in ruhiger haltung, mit et-

[45]) R. Rochette mon. inéd. p. 292.

[46]) Millingen anc. uned. mon. I, 28, welcher in seiner erklärung, weil er die erwähnten vorstellungen nicht vergleichen konnte, nicht das richtige traf.

[47]) Wie ihn amazonen haben (Millin vas. I, 36. Inghirami vasi fitt. 226), Perseus (Inghir. vas. fitt. 366) u. a. m.

[48]) Nach Millingen ist es eine fackel, und das ist mir auch sehr glaub-

was geneigtem haupt, als erwartete sie den aussprach der göttin. Ein theil der moudscheibe und ein stern bezeichnen die nächtliche handlung.

Im zusammenhange der hereits hetrachteten bilder ist die bedeutung des vorliegenden klar, nicht Helena ist es, welche den zwist der helden hier entscheidet, sondern Athene selbst, und auch dem ausspruche der göttin sich zu fügen scheint Diomedes wenig geneigt; Helena ist desshalh auch zurückgetreten und hört demüthig der göttin zu. Eine solche entwickelung konnte sehr wohl in der tragödie gegeben sein, dass die autorität der Helena nicht mächtig genug war, den streit zu schlichten, und die göttin selbst entscheiden musste; auch gab das zu einer nicht minder ansprechenden composition veranlassung, die auch in unserem vasenbilde trotz der vernachlässigten zeichnung sehr anspricht. Schön ist hesonders der gegensatz in der demüthigen haltung der Helena zu der gebieterischen stellung, welche sie auf dem oben erwähnten bilde einnimmt, zu welchem dieses gleichsam die fortsetzung hildet. Auch sind die heiden ruhigen weiblichen figuren wohl gerathen, während die stellung der männlichen wunderlich und störend ist, was der schlechten zeichnung, wie sie diesen vasen eigen ist, zur last fällt, nicht der ursprünglichen composition. Sehr auffallend ist nun das doppelte Palladion, das durch die oben erwähnte sage bei Arktinos nicht gerechtfertigt wird, die ja das zurückhleiben des ächten beweisen sollte. Es ist klar, dass diese wendung der sage herbeigeführt wurde durch das vorhandensein so vieler Palladien und das interesse eines jeden orts, seines als das ächte geltend zu machen, ein vorgehen, das auf diese weise hedeutend erleichtert war. Da lag es nun sehr nahe, diese sage auch als das motiv des zwiespalts zwischen Diomedes und Odysseus zu benutzen und jeden ein Palladion gewinnen und entführen zu lassen, wo es denn hernach zur frage stand, welches das ächte sei. Man kann daher unser bild auch ohne das zeugniss eines schriftstellers wohl verstehen, wie wir denn auch durch die worte des Ptolemaios Hephaistion[49]) keinen weitern aufschluss gewinnen, sondern nur einen neuen heleg für das vorhandensein dieser sage. Leider führt er hier keine quelle an, die ziemlich jung sein mochte, denn es lässt sich nicht leugnen, dass dieser streit eine komische färhung sehr leicht bekommen konnte.

Endlich finden wir auf kunstwerken noch Diomedes und Odysseus

lich, sei es, dass die gelbe farbe, womit die flamme angedeutet war, verlöscht ist, oder wir sie uns als ausgelöscht zu denken haben.

[49]) Ptol. Heph. bei Phot. bibl. c. 190. p. 148 Bk.: *περὶ τοῦ Παλλαδίου, ὅτι δύο κλέψειαν Διομήδης καὶ Ὀδυσσεύς,* wo Roulez p. 70 an unser vasenbild hereits erinnert hat.

mit dem Palladion fortgehend dargestellt. Dahin gehören mehrere gemmen[50]) und eine gross-griechische terracotta, auf welcher Diomedes mit dem Palladion voranschreitet, Odysseus, durch den hut kenntlich, folgt; beide sind mit der chlamys bekleidet und halten das nackte schwert in der hand.[51])

Sehr merkwürdig aber ist ein bereits von Müller (archäol. p. 658) angeführtes terracottarelief des Berliner museums.[52]) Auch hier sehen wir Odysseus und Diomedes mit ihrem raube sich davonmachen. Odysseus bärtig, mit dem hut, einer chlamys, die die linke schulter und arm bedeckt, und stiefeln bekleidet, schreitet voran; er hält das Palladion in der linken und in der rechten das schwert erhoben, dessen spitze neben dem gesichte des Diomedes sichtbar ist. Auffallend ist die fast tanzartige bewegung, welche mit dem etwas trüben ausdruck des gesichts contrastirt. Neben ihm steht Diomedes, jugendlich, ohne kopf- und fussbedeckung, nur mit einer chlamys versehen, in ruhiger, fester haltung; offenbar hat man den muthigen unerschrockenen krieger im gegensatz zu dem auf seine sicherung bedachten Odysseus charakterisiren wollen. Was er in der rechten hand trägt, ist im original nicht mit entschiedener sicherheit als eine fackel zu erkennen, sondern könnte auch wohl ein schwert sein, und nach der analogie der übrigen denkmäler, so wie nach der haltung zu schliessen, möchte ich es auch eher für ein schwert halten. In der linken trägt er ebenfalls ein Palladion, und wir haben also hier einen neuen beleg für die sage von dem doppelten idol. Beide bilder, übereinstimmend mit der gewöhnlichen vorstellung, stellen die göttin in alterthümlicher weise, mit helm und schild — ein weiteres attribut ist nicht zu gewahren — ganz gleich vor. Auf dem vasenbilde dagegen sind sie verschieden, das bild in der hand des Diomedes ist ungleich roher und unförmlicher; mag dies nun ungeschicklichkeit des vasenmalers sein, oder soll es den unterschied des ächten und unächten Palladion andeuten, so ist leicht einzusehen, dass die vollkommene gleichheit beider Palladien dem sinne der sage weit besser entspricht.

Werfen wir noch einen blick auf die betrachteten kunstwerke, so drängt sich die bemerkung auf, dass sie, abgesehen von den gem-

[50]) Levezow II, 12. p. 68 ff.

[51]) de Witte cat. Dur. n. 1378. Auch erwähne ich noch eine bleimünze aus Sicilien, deren rückseite von de Witte (cat. Beugnot n. 419) so beschrieben wird: „Un sujet peu distinct; il paraît représenter Diomède et Ulysse enlevant le Palladium. Les deux héros sont nus; l'un ont dans un carré creux."

[52]) Mir liegt eine sehr gute abbildung desselben vor, welche noch im laufe dieses jahres in der archäologischen zeitung bekannt gemacht werden wird.

men, welche übrigens der römischen zeit angehören, alle aus Unteritalien stammen. Dies gilt von allen bis jetzt bekannten vasenbildern, und es ist merkwürdig, dass sich in Etrurien keins gefunden hat, das diesen gegenstand darstellte. Ueberhaupt ist derselbe der etrurischen kunst ganz fremd geblieben, weder auf sarkophagen noch spiegeln findet er sich dargestellt. Unter der zahlreichen klasse von römischen reliefs machen ein sarkophag und das relief Spada eine seltene ausnahme und diese stimmen mit den gemmen überein. Wodurch die zahlreichen gemmenbilder mit dieser vorstellung veranlasst sind, davon wüsste ich keinen genügenden grund anzugeben — und was Levezow p. 69 ff. anführt, scheint mir nicht überzeugend —, es kann auch ein ganz zufälliger gewesen sein; die ausserordentliche vervielfältigung derselben begreift man wohl, nachdem berühmte meister den gegenstand einmal dargestellt. Ob auf die unteritalischen kunstwerke die dort verbreitete verehrung des Diomedes wesentlichen einfluss ausgeübt, scheint mir nicht ausgemacht, namentlich in beziehung auf die vasenbilder, schon desshalb, weil diese, wie wir sehen, aus der attischen tragödie hervorgegangen sind. Es ist aber wohl zu beachten, dass allein Sophokles, so weit bekannt, diese sage bearbeitet hat. Das interesse für dieselbe war allerdings ein weitverbreitetes, aber ein so eigenthümliches, verschiedenartiges, dass es für eine freie künstlerische ausbildung nicht günstig war. Denn jede stadt hatte hauptsächlich das interesse, sich den besitz des ächten Palladion zu vindiciren, und demgemäss die sage zu modificiren; die alte epische erzählung von der that des Diomedes und Odysseus und ihre bedeutung im zusammenhange der troischen begebenheiten trat dagegen immer mehr zurück. So ist es begreiflich, dass nur Sophokles bei seiner vorliebe für die troischen mythen die in dieser sage liegenden motive entwickelte, und auf ihn gehen desshalb die vasenbilder im wesentlichen zurück. Da nun die bildende kunst immer mehr auf die durch Euripides und die spätere tragödie ausgebildete auffassungs- und behandlungsweise der mythen begründet wurde, so wird es erklärlich, dass sich auf sarkophagreliefs, wo dieser umstand besonders hervortritt, der Palladionraub gar nicht findet, — denn die verfertiger derselben arbeiteten nur mechanisch nach bestimmten mustern und erfanden nicht, wo solche fehlten, — so wie dass geistvolle künstler, wie die genannten steinschneider, wenn sie diesen gegenstand behandeln wollten, sich an die einfachen motive des epos hielten.

Die

Hellenische Kunst.

Eine Rede

gehalten

zur Feier des 9. December 1845

in der akademischen Aula

zu Greifswald

von

Otto Jahn.

Greifswald.
Verlag von F. Otte.

1846.

Hochgeehrte Verſammlung!

Von den großen Eigenſchaften des Mannes, deſſen Gedächtniß zu feiern wir heute wieder verſammelt ſind, bewundern wir keine in höherem Maaße, als die innige Verwandtſchaft ſeines Geiſtes mit dem Geiſte, welcher in der Helleniſchen Kunſt waltet. Nur ſie konnte ihn mit der begeiſterten Ahnung erfüllen, welche ihn ohne die edelſten Werke der Helleniſchen Kunſt erblickt zu haben, auch in ſpäten und verdunkelten Abbildern derſelben ihr innerſtes Weſen klar anſchauen, und aus den faſt erloſchenen Spuren ihren Entwickelungsgang erkennen und aufzeichnen ließ. Denn Rom, die Heimath von Winckelmanns Wirken und Schaffen, war freilich damals die einzige Stätte, wo die alte Kunſt erforſcht werden konnte, wie es noch jetzt der Mittelpunkt archäologiſcher Studien iſt und bleiben wird, aber unter den unermeßlichen Schätzen ſeiner Kunſtwerke waren und ſind Erzeugniſſe der ächten Helleniſchen Kunſt aus der Zeit ihrer höchſten Blüthe nur ſelten, auch die ſchönſten und berühmteſten Werke Roms ſpiegeln uns nur im Abglanz einer ſpäten Nachblüthe jene herrliche Zeit zurück. Ich glaube das Andenken des großen Geiſtes, welcher von dieſen ſchwachen Abbildern zum Anſchauen der urſprünglichen Schönheit ſich zu erheben vermochte, nicht würdiger feiern zu können, als indem ich es verſuche, den Entwickelungsgang der Helleniſchen Kunſt, insbeſondere der Sculptur, wie ihn Winckelmann zuerſt erkannte, und neuere Unterſuchungen und Entdeckungen ihn ſchärfer zu beſtimmen geſtattet haben, in kurzen Umriſſen darzuſtellen.

Die Helleniſche Kunſt war im vollſten Sinne das Erzeugniß und Eigenthum des Volkes. Ihre Werke waren ſo wenig als das Verſtändniß derſelben im Beſitze Weniger, Auserwähl-

ter, sie gehörte dem ganzen Volke an, dem Volke, welches das Gute nur als das Schöne, das Schöne nur als das Gute zu erkennen vermochte, und stets die Vollendung, in welcher Form und Inhalt einander ganz durchdringen, in Rede und That, in Leben und Sitte erstrebte. Von diesem allgemeinen Sinn für das Wahre und Schöne erzeugt und getragen erwuchs die Kunst still und allmählig auf dem Boden der Religion, einer Religion, welche die in der Natur und im Menschen herrschenden göttlichen Mächte zu leibhaften Wesen verkörperte, ihr ewiges Walten zu persönlichem Handeln und zu einer thatenreichen Geschichte gestaltete, und eine Welt von Göttern und Heroen schuf, deren Wahrheit und Wirklichkeit erst dann in voller Kraft erschien, wenn die Kunst in lebensvollen Gebilden für das, was aller Seelen bewegte, den ersehnten Ausdruck gewann. Darum verschmähete es auch die Gottheit nicht, den Künstler mit ihrem Geist zu erfüllen, auf daß er Würdiges erschaffe, Würdiges der Gottheit und ihrer Verehrer. Dem sinnenden Phidias erschien der Olympische Zeus im Glanze seiner Herrlichkeit, wie er mit schwärzlichen Brauen Gewährung winkt

daß die ambrosischen Locken des Königes vorwärts wallen
von dem unsterblichen Haupt, und erbeben die Höhn des Olympos.

Und als der Meister sein Werk vollendet, da bekräftigte ein Blitzstrahl und Donnerschlag, daß es das wahrhafte Bild des Gottes sei, und den Gott schauten die Hellenen in dem Bilde. Wenn auch ein Mann von schwerem Kummer belastet war, daß die Sorge ihm den Schlaf raubte, beim Anschaun des Gottesbildes vergaß er seiner Noth, Friede und Ruhe kehrten in seine Seele zurück; ja den Olympischen Zeus des Phidias nicht gesehen zu haben, achtete der Hellene für ein Unglück nicht geringer als das, in die Mysterien nicht eingeweiht zu sein, von denen er eine selige Unsterblichkeit hoffte.

Aus unscheinbaren Keimen erwuchs die Kunst im langsamen aber sicheren Fortschritt. Wir sehen sie noch in der Wiege des Handwerks beflissen auf mannigfache Weise Gebäude und Geräthe zu schmücken, um dem Dienst der Götter Würde und Pracht und einem behaglichen Leben Zierde und Glanz zu verleihen, während die epische Poesie schon in ihrer höchsten Vollendung den reichen Stoff der Mythen in heiterer Fülle zu

einem kunſtvollen Gewebe verarbeitet, mit feinem Gefühl aus der verwickelten Maſſe von Stamm- nnd Ortsſagen die bedeutendſten hervorhebt, und ſie durch ſinnige und gemüthvolle Motivirung, lichtvolle und behagliche Darſtellung der Begebenheiten, wie durch lebensvolle, plaſtiſche Geſtaltung der handelnden Götter und Heroen zu allgemeiner unvergänglicher Geltung bringt, und dadurch im Bewußtſein des Volkes einen Kreis von klaren gediegenen Anſchauungen ſchafft, welche die bildende Kunſt ſpäter als einen ſicheren Beſitz ergreifen, und mit der vollen Sicherheit des allgemeinen Verſtändniſſes weiter ausbilden konnte. Aber ſie bemächtigte ſich des Bodens, welchen die Poeſie ihr bereitet, nur langſam, und war lange Zeit nur bedacht, in angeſtrengtem Fleiß die völlige Herrſchaft über ihre eigenen Mittel zu erringen. Das iſt eine der großen Eigenſchaften der Helleniſchen Kunſt, daß ſie nie in thörichter Selbſtverblendung ſich vom Handwerk abgewendet und losgeſagt, ſondern ſtets anerkannt und daran feſtgehalten hat, daß die Meiſterſchaft in dem, was handwerksmäßig in der Kunſtübung, die nothwendige Bedingung iſt, um das höchſte geiſtige Ziel zu erreichen. Dieſe Meiſterſchaft aber iſt nur durch lange fortgeſetzte Uebung zu erwerben und zu erhalten, und ſo hat auch die Kunſt bei den Hellenen lange Zeit hindurch den mannigfachen Stoff in Thon und Stein, Erz und Farbe zu bewältigen und zu beherrſchen geſtrebt, und die beſchränkenden Satzungen einer ſtrengen Schulzucht um der Vortheile willen ertragen, welche die allmählige Ausbildung ſicherer, innerhalb der Schule fortgepflanzter Ueberlieferungen allein zu gewähren vermag. Nur dadurch war es möglich, daß die Kunſt, als ſie zur völligen Herrſchaft über die äußeren Mittel gelangt war, in wenigen raſchen Schritten den Gipfel vollkommener geiſtiger Freiheit und vollendeter Schönheit erreichte, und als ſie von dieſer Höhe zu ſinken begann, noch lange Zeit mit dem ſicher erworbenen Beſitze ſchalten konnte, bis ſie innern Gehalt und endlich auch die Herrſchaft über die Form ganz verlor. Nur dadurch war es aber auch möglich, daß das Handwerk nie in Geiſtesarmuth erſtarrte, ſondern von der verwandten Kunſt Leben und Wärme für edlere Beſtrebungen erhielt, welche in ſo vielen Erzeugniſſen des Handwerks vielmehr als der höhern Kunſt, welche uns

erhalten ſind, ſtets den wahrhaft künſtleriſchen Sinn durchblicken läßt, welcher zu unſerer Bewunderung auch das Geringfügigſte beſeelt. Allein darin bewährt ſich die eigenthümliche Kraft und Freiheit des Helleniſchen Geiſtes, daß er ſich in techniſcher Fertigkeit nimmer genügen konnte, daß die Kunſtübung auf dieſem Punkt angelangt, nicht, wie bei andern Völkern, in willkührlichen Satzungen, der Natur und dem Schönen entfremdet, erſtarrte; das Streben nach Freiheit, nach naturgemäßer harmoniſcher Entwicklung aller Kräfte, welches uns als das bewegende Element des geſammten Helleniſchen Lebens entgegentritt, treibt auch die Kunſt ihrer Vollendung entgegen, wenn gleich dieſe Anfangs hinter dem regen Fortſchritt des politiſchen und geiſtigen Lebens zurückzubleiben ſcheint.

In ganz Hellas gewahren wir vom ſiebenten Jahrhundert an eine allgemeine Gährung, ein Ringen nach Freiheit, welche zunächſt im ſtaatlichen Leben das Volk den bevorzugten Geſchlechtern abzugewinnen ſucht und dadurch einen Kampf hervorruft, welcher lange Zeit hindurch unter ſtets hin und her ſchwankenden Erfolgen von beiden Seiten mit gleicher Erbitterung und Beharrlichkeit geführt wurde. In dieſem Kampfe entfaltete ſich die Verſchiedenheit im Charakter der einzelnen Stämme des Helleniſchen Volks, die raſche Beweglichkeit der Jonier, die feſte Beharrlichkeit der Dorier, die wilde Leidenſchaftlichkeit der Aeolier, und führte in der Geſtaltung des politiſchen Lebens demgemäß auch verſchiedene Erfolge herbei. Während hier die demokratiſchen, dort die oligarchiſchen Elemente die Oberhand gewannen, und im allmähligen Fortſchritt eines ſeines Zieles ſtets bewußten Kampfes ihre Herrſchaft befeſtigten und zu einer geſetzmäßigen geſtalteten, wurden andere Staaten durch die blinde Wuth nie endender Parteikämpfe in heilloſe Verwirrung geſtürzt, oder die kaum gewonnene Freiheit ſchlug in die Tyrannis um und mußte durch neue Opfer und Kämpfe wieder errungen werden. In gleicher Weiſe wie im Staatsleben alle Kräfte im lebhaften Kampfe auf einander gedrängt zum Bewußtſein kommen und erſtarken, beginnt auch der Geiſt ſeine Schwingen zu regen, das Streben, jegliche Feſſel abzuſtreifen und zur Freiheit durchzudringen entfaltet ſich mit Macht, der Trieb zu forſchen

erwacht. Nicht zufrieden mit der Erkenntniß des Nächſten richtete man den Blick nach Außen und in immer weitere Ferne; die Natur wie der Menſch wurden eifrig unterſucht, Länder und Völker von wißbegierigen Reiſenden durchforſcht, ihre Sitten und Sagen, ihr Recht und ihre Verfaſſung erkundet und geprüft, um daran einen Maaßſtab für die richtige Erkenntniß und Würdigung heimiſcher Ueberlieferungen und Zuſtände zu gewinnen — die Geſchichtsforſchung entſtand. Nicht mehr begnügt mit dem unbefangenen Glauben der Väter wendete man auch den letzten Gründen der Dinge ernſte Forſchung zu, man wollte über das geheimnißvolle Leben im Innern des Menſchen und in den Tiefen der Natur, über das Walten der Gottheit nicht mehr bloß in Mythen belehrt ſein — der Geiſt ſuchte ſeine Freiheit in der Philoſophie zu erringen; mochte dieſe, wie bei den Joniern, von der Ergründung der Materie aus ihr Ziel zu erreichen ſtreben, oder, wie bei den Doriern, dem Bedürfniß nach ewigen, feſten Geſetzen des Weltalls und der ſittlichen Ordnung in der Erkenntniß der Zahl zu genügen ſuchen. Auch die Dichtkunſt blieb nicht zurück. Die ungetrübte Ruhe und Objectivität des Epos konnte dem Drange nach individueller Freiheit nicht genügen, der Dichter wollte dem außer ihm liegenden Gegenſtande nicht mehr ganz ſich hingeben und ſelbſt in demſelben untergehn, er wollte ihn mit ſeinem Geiſt und Gemüth durchdringen und zum Gefäß ſeiner Gefühle und Empfindungen machen, welche der eigentliche Gegenſtand ſeiner Poeſie ſein ſollten. Die Mythen wurden von Neuem in Fluß gebracht, und bewährten ihre göttliche Wahrheit dadurch, daß ſie dem ſchaffenden Dichter für Alles, was ſeine Bruſt bewegte, die ewigen und allgemein gültigen Formen darboten, welche er mit ſeinem Geiſte erfüllen, und, ohne ihr Weſen anzutaſten, mit bewußter Kraft umgeſtalten konnte. So erblühte die lyriſche Poeſie, welche das ganze innere Leben des Menſchen auszuſprechen ſtrebte, und je bewegter und ſtürmiſcher die Zeit war, je heftiger die Kämpfe um die höchſten Güter, um ſo reicher und voller entfaltete ſich die Lyrik. Der ſinnlich erregbare weiche Jonier fand in der Elegie den Ausdruck für ſeine Neigung zu heiterem Lebensgenuß wie zu düſterer Trauer, für ſeiner zärtlichen Liebe Luſt und Leid; der feurige wilde

Aeolier strömte in kurzen raſchen Rhythmen ſeine Leidenſchaft aus, gleich unbändig in Liebe und Haß, beim Wein wie im Kampfe; der ernſte, gemeſſene Dorier entfaltete in dem prachtvollen Bau ſeiner kunſtvoll gegliederten Strophen die feierliche Würde, welche beim Gaſtmahl wie beim Chorreigen ſtets der Gottheit eingedenk war, deren Verherrlichung die Dichtung geweiht war.

Von dieſer allgemeinen Bewegung ſcheint die bildende Kunſt noch nicht ergriffen zu ſein; allein wir dürfen nicht vergeſſen, daß ſie mit mechaniſchen Schwierigkeiten mehr zu kämpfen hat, als irgend eine ihrer Schweſtern, und deßhalb längere Zeit zu ihrer Entwickelung bedarf, und daß die freie Bewegung des Geiſtes nach allen Seiten hin ein ſicher erworbenes Gemeingut geworden ſein muß, ehe ſie auch die bildende Kunſt ergreifen kann. Aber auch ſie lockert ihre Bande und thut mächtige Schritte der Freiheit entgegen, indem ſie mit demſelben unermüdlichen Eifer, womit ſie den Stoff zu beherrſchen gelernt hat, nun ſich auch der Form bemächtigt, und durch treue Hingebung an die Natur in ihrer unerſchöpflichen Fülle und Mannigfaltigkeit zur Wahrheit und Lebendigkeit zu gelangen ſtrebt. Einen weſentlichen Fortſchritt machte die Kunſt auf dieſer Bahn, als ſie aufhörte in ihren wichtigſten Erzeugniſſen lediglich dem Cultus und deſſen ſtreng vorgeſchriebenen Satzungen zu dienen, als die Sitte den Siegern der heiligen Feſtſpiele Statuen zu errichten, es zur Hauptaufgabe für die bildende Kunſt machte, den menſchlichen Körper auf allen Stufen ſeiner Entwickelung, durch die Gymnaſik zur höchſten Kraft und Schönheit ausgebildet, im mannigfaltigſten Wechſel der Stellung und Haltung, lebendig und wahr darzuſtellen. Nun hatte ſie das Gebiet gewonnen, auf welchem ſie ihre Kräfte entfalten ſollte, und das ſie von allen Seiten her mit Eifer anbaute. Noch wurde die Ausübung derſelben in geſchloſſenen Schulen betrieben, die vom Vater auf den Sohn, vom Lehrer auf den Schüler in langer Reihe ihre Fertigkeit vererbten, wie wir deren in Attika und Sparta, in Argos und Aegina, in Korinth und Sikyon finden und in der allmähligen Entwickelung derſelben traten die Individuen noch zurück. Im gemeinſamen Ringen nach Freiheit ſehen wir die verſchiedenen Gegenſätze ſich begegnen,

deren ſchroffe Einſeitigkeit zur harmoniſchen Verſchmelzung hindrängt, ohne ſie ſchon erreichen zu können. Das Streben die Natur treu wiederzugeben und das rege in ihr waltende Leben auch den Gebilden der Kunſt mitzutheilen, führte zur Einſeitigkeit im Auffaſſen und zur Uebertreibung im Hervorheben des Einzelnen vom verſchiedenſten Standpunkte aus; es bedurfte einer langen Läuterung, um dieſelbe zu überwinden, um zur Unterſcheidung des Weſentlichen und Zufälligen zu gelangen, und bis zu jenem Kern zu dringen, von welchem die wahrhaft lebendige Entwickelung des Ganzen in ſtrenger Nothwendigkeit und in ſchönem Ebenmaaß ſeiner Theile ausgeht. Plumpe Derbheit und übertriebene Schlankheit, ſtarre Bewegungsloſigkeit und ungeſtüme Heftigkeit, ängſtliche Zierlichkeit und rohe Kraft treten mit einander in Widerſpruch, aber überall finden wir Tüchtigkeit, Sorgfalt und unbefangene, liebevolle Hingebung, welche den ringenden und ſtrebenden Kräften Verſöhnung und Einigung verſprechen und dem kommenden Meiſter die Wege bahnen. Auch hier macht der Unterſchied der Stämme ſich geltend. Die Kunſt der Dorier, welche auf die Gymnaſtik den höchſten Werth legten, wendete ſich mit beſonderer Vorliebe der Bildung des nackten Körpers zu, und prägte den friſchen thatkräftigen, durch harte Zucht gebändigten Character der athletiſchen Bildung aus, aber den Ausdruck des geiſtigen Lebens drängte ſie zurück. Die Jonier, welche der Anmuth und Weichheit zugethan, der Doriſchen Nacktheit abhold waren, liebten zierliche Bekleidung und gemäßigte Bewegung, ſie bildeten vorzugsweiſe die Kunſt ſorgfältiger Gewandung aus, und zeigen auch in dem ſteifen, in ſymmetriſcher Zierlichkeit geordneten Faltenwurfe den feinen Sinn für die eigenthümliche Bedeutung des Gewandes in der Kunſt. Eine natürliche Folge war, daß man hier auch der Bildung des Kopfes beſondere Sorgfalt zuwandte und demſelben mehr und mehr den Ausdruck eines bewegten geiſtigen und gemüthlichen Lebens zu verleihen bemüht war, welcher als etwas dem Individuum angehöriges von den ſtrengen Doriern verſchmäht wurde. Auch wählten dieſe vorwiegend das dunkle, ernſte Erz, während jene ſich lieber des leuchtenden, weichen Marmors bedienten, der noch mit glänzenden Farben geſchmückt wurde.

Der großartige Aufſchwung, welchen die Perſerkriege ganz Hellas gaben, indem die drohende Gefahr alle phyſiſchen und moraliſchen Kräfte auf einen Punkt concentrirte, und die ſonſt geſchiedenen Staaten zur Abwehr gegen den gemeinſamen Feind vereinigte, rief die ſchönſte Blüthe des Hellenenthums hervor, welche unter dem reinen und klaren Himmel von Attika gezeitigt werden ſollte. Dieſes kleine Land, deſſen mäßige aber mannichfache Hülfsmittel für Land- und Bergbau wie für Seeverkehr ſeine Bewohner zu lohnender Thätigkeit aufforderte, und ſie nöthigte, ihre Kräfte durch Anſtrengung allſeitig auszubilden, war bisher weniger hervorgetreten. Während die nach Oſten und Weſten entſandten Kolonieen mit jugendlichen friſchen Kräften in raſcher Entwickelung des geiſtigen Lebens dem Mutterlande voraneilten, während die durch die Doriſche Wanderung heftig erſchütterten Staaten des Peloponneſos ein vielbewegtes Leben entfalteten, hatte das auf ſeine Autochthonie ſtolze Attika in manchem inneren Kampfe ſeine Kräfte geübt und ins Gleichgewicht gebracht, und dadurch die ſichere Grundlage für ſeine künftige Größe gewonnen. In dem Kriege gegen die Perſer hatte vor allen andern Athen die heldenmüthigſten Anſtrengungen gemacht, in der Stunde der Gefahr uneigennützig ſich untergeordnet, und durfte ſich das erſte Verdienſt an den glorreichen Siegen beilegen. Gehoben durch das Bewußtſein, was angeſtrengte Thatkraft im Verein mit geiſtiger Ueberlegenheit vermag, trat Athen jetzt an die Spitze von Hellas und erfüllte in kurzer Zeit ſeinen Beruf, alle Elemente des Helleniſchen Lebens, ſo weit ſie von den einzelnen Stämmen ausgebildet waren, in ſich aufzunehmen, und von den Schlacken der Einſeitigkeit geläutert zur reinſten Blüthe zu entfalten. Unter der Leitung ſeiner großen Staatsmänner, Themiſtokles, Ariſtides, Kimon und vor allen des hohen Perikles gelang es nicht nur, dem kleinen Staat nach außen hin eine glänzende und mächtige Stellung zu geben, ſondern auch die Verfaſſung in einer Weiſe zu geſtalten, daß ſie jedem Bürger ohne Unterſchied volle Freiheit gewährte, während ſie ſeine ganze Thätigkeit in Anſpruch nahm, und, indem ſie alle, auch die entgegengeſetzten Elemente, ohne irgend eins auszuſchließen, in fortdauernder Spannung und Bewegung erhielt, ein that-

kräftiges, freudiges Leben des Staats in allen seinen Gliedern hervorrief, welche in der Unterordnung unter das Gesetz keine Beschränkung, sondern den Schutz der Freiheit erkannten. Athen wurde jetzt auch der Mittelpunkt des geistigen Lebens, dorthin strömten alle Mittel höherer Bildung, nicht nur zu äußerlicher, sondern auch zu geistiger Vereinigung und Durchdringung zusammen. Die Philosophie, welche durch die Eleaten zur scharfen, vernichtenden Dialektik ausgebildet, und durch Anaxagoras, der zuerst der Materie den beherrschenden Gedanken entgegensetzte, zu einer freien Betrachtung der Natur geführt war, schlug in Athen ihren Sitz auf, welchen sie bis zum Untergange des Heidenthums behauptet hat, und wurde jetzt die Grundlage, auf welcher alle geistige Bildung fortan beruhete. Die Sophisten, welche die von der Philosophie geschärfte Waffe des kühnen und freien Denkens, mit rücksichtsloser Keckheit und Gewandtheit führten, und durch die auf wissenschaftliche Erforschung der Sprache gegründete Kunst glänzender und fertiger Rede zu einer unwiderstehlichen zu machen versprachen, eröffneten in Athen ihre Schulen. Wie strömten ihnen die Jünglinge zu, und tummelten sich mit frischem Eifer in der geistigen Palästra, daß bald Schärfe und Klarheit im Denken, Kraft und Anmuth im Reden, Reinheit und Feinheit der Sprache ein Gemeingut der Athener wurde, und im Attischen Dialekt und in der Attischen Prosa die geistige Bildung aller Hellenen ihren gemeinsamen Ausdruck gewann. Die Elemente der sophistischen Bildung aber erhielten in der Attischen Philosophie und Beredsamkeit ihre tiefere Bedeutung und Würde, wie ihre harmonische Ausbildung und Vollendung. Sokrates, in dem sich ekstatische Begeisterung mit nüchterner Verstandesschärfe auf wunderbare Weise vereinten, in seiner Mäßigung, seiner unwiderstehlichen Liebenswürdigkeit, welche die verschiedenartigsten Charactere an ihn fesselte, seiner gutmüthigen Ironie ein ächter Athener, begründete die Attische Philosophie, welche von seinen zahlreichen Schülern nach allen Seiten hin ausgebildet, die Leistungen der früheren in sich aufnahm und umgestaltete, und durch Platon und Aristoteles für alle Zeiten die Grundlage philosophischer Bestrebungen geworden ist. Die aufblühende Demokratie aber

ergriff mit frischem Eifer die Kunst der Beredsamkeit, die herrlichste und mächtigste Waffe in den vielbewegten Kämpfen der Volksversammlungen, in welchen geistige Ueberlegenheit durch den Zauber kräftiger und schöner Rede den Sieg und die Herrschaft gewann. Diese politische und philosophische Bildung schärfte den Blick für die Auffassung und Würdigung der Begebenheiten in ihrem wahren Zusammenhang, und die Größe der Zeit erfüllte den Geschichtsschreiber mit der Begeisterung und dem Adel der Gesinnung, welche ihn sich ganz dem Gegenstande hingeben ließ ohne von ihm besiegt zu werden, so daß die Darstellung des Geschehenen zur freien Schöpfung des Künstlers wurde.

Nirgend aber hat sich die Kraft des Attischen Geistes glänzender bewährt, nirgend hat er seine Aufgabe schöner und edler gelöst, als in der Schöpfung des Drama. Ueberall in Hellas hatte die begeisterte Festlust der Dionysosfeier Gesänge und Tänze von Chören und ausgelaßne Scherzreden von vermummt Schwärmenden hervorgerufen, beide hatten in manchen Orten als stehendes Festspiel Gestalt gewonnen, allein den Athenern war es vorbehalten, aus diesen Keimen die letzte und schönste Blüthe der Dichtkunst zu entfalten. Nachdem die epische und lyrische Poesie nach den verschiedenen Richtungen hin ihr Ziel erreicht hatten, wurden beide im Drama zu einer neuen Schöpfung vereinigt. Schon die eigenthümliche Entwicklung desselben aus dem Chorgesang, zu welchem Anfangs eine einfache Erzählung sich gesellte, die sich allmählig zur kunstreichen Darstellung durch mehrere Schauspieler gestaltete, führte eine Vereinigung der epischen und lyrischen Dichtung herbei. Aber die Verschmelzung beider im Drama ist eine wesentlichere und innigere, als die in der Form sich aussprechende; im Drama sehen wir die Einseitigkeit der reinen Aeußerlichkeit des Epos und der reinen Innerlichkeit der Lyrik aufgehoben, beide in ihrem innersten Kerne zu einer Einheit verschmolzen, Begebenheit und Empfindung zur Handlung erhoben. Das Drama erfaßt das ganze Leben des Menschen, sein Denken und Empfinden, sein Thun und Leiden, im innersten Mittelpunkt und stellt alle Erscheinungen desselben als aus diesem mit Nothwendigkeit hervorgehend dar. Wenn die Komödie das wirk-

liche Leben in ſeiner bunteſten Mannigfaltigkeit ergreift, und mit rückſichtsloſer Freiheit, welche nichts verſchont, dem lachenden Volk das Zerrbild ſeiner eigenen Größe und Schwäche zeigt, aber in der übermüthigſten Ausgelaſſenheit nicht vergißt, daß der Feier der Gottheit ihr Spiel gilt, ſo ſchöpft die Tragödie aus dem unverſiegbaren Quell der Mythen, welche ſie mit dem Gehalt einer reinen und freien Sittlichkeit erfüllte, alle ethiſchen Motive derſelben hervorhob und künſtleriſch ausbildete, und die großen Geſtalten derſelben zu ewig wahren Vorbildern der unter der Hand der Gottheit handelnden und leidenden Menſchheit, ihrer Schuld und Sühne erſchuf. Der tiefen geiſtigen Bedeutung und herrlichen Vollendung in der Form entſprach die äußere Darſtellung, welche durch prächtigen und glänzenden Schmuck der Bühne, durch die mimiſche Kunſt der Schauſpieler, den Geſang und Tanz der ſchönſten Jünglinge, ein Zuſammenwirken aller Kräfte freier und edler Bildung des Körpers und Geiſtes war, und mit Recht ſetzten die Athener auf das Drama ihren höchſten Stolz, denn es war das ſchönſte Bild ihres im Ganzen wie im Einzelnen zu vollendeter Harmonie ausgebildeten Staates.

Einer ſolchen Zeit war die Aufgabe geſtellt, auch der bildenden Kunſt die letzte Weihe zu geben. Nachdem ſie mit mühſamem Fleiß ſich den Stoff unterworfen, und in unabläſſigem, wenn auch einſeitigem Streben ſich der Form bemächtigt hatte, vermochte ſie jetzt beide geiſtig zu durchdringen. Durch keine Schwierigkeit gehemmt, durch kein Vorurtheil gebunden, nur den ewigen Geſetzen der Natur und Schönheit unterthan, welchen ſie ſich um ſo freudiger unterwarf, je tiefer und inniger ſie dieſelben erfaßte, gewann ſie die höchſte Freiheit, welche ihre Geſtalten zu vollendeter Schönheit verklärte, ſie mit Leben und Seele erfüllte, und alle Einſeitigkeit und Uebertreibung durch das Maaß überwand, welches der Kunſt wie dem Leben den Adel der Sittlichkeit verleiht. Zwar ſehen wir noch große Künſtler befangen in einſeitigen Richtungen; die Geſtalten des Kalamis waren, wenn auch zierlich, doch noch hart und ſteif, Myron bildete das körperliche Leben mit der höchſten Naturwarheit und Kühnheit, war aber des Ausdrucks

der Seele noch nicht mächtig; Polykletos, der das reinſte Ebenmaaß der körperlichen Verhältniſſe in Muſterbildern für alle Zeit feſtſtellte, vermochte nicht das Leben in ſeiner mannigfachen Bewegung aufzufaſſen, und war einförmig in der Stellung. Athen war es vorbehalten, alle einzelnen Blüthen und Blätter zu einer herrlichen Krone zu entfalten, und Phidias war der Künſtler, in deſſen Gebilden die höchſte Vollendung und Schönheit zuerſt und einzig erſcheint. Sein Volk, das mit freudiger Begeiſterung in den Werken ſeiner Kunſt das Edelſte und Würdigſte erkannte, das es den Göttern, welche Athen herrlich und groß gemacht, darbringen konnte, vertraute ihm die Ausführung der Denkmäler an, welche ihre fromme Dankbarkeit errichtete. Er, ein Freund des Perikles und ſelbſt ein Perikles der Kunſt, vermochte es durch die Größe und Erhabenheit ſeiner Ideen die zahlreichen Künſtler, welche er um ſich verſammelt hatte, ſo zu begeiſtern, daß Alle, vom niedrigſten bis zum höchſten, von einem Geiſte beſeelt nach einem Ziele ſtrebten. So ſchuf er den Parthenon, in ſeiner Anlage, wie in ſeiner Ausführung das unerreichte Meiſterwerk menſchlicher Kunſt, durch die ernſte Größe der architektoniſchen Form, wie durch den glänzenden Reichthum ſeines bildlichen Schmuckes, durch edle Einfachheit, wie durch lebendige Mannigfaltigkeit, durch die Tiefe der geiſtigen Auffaſſung, wie durch die vollendete Meiſterſchaft der Technik, der Gegenſtand unſerer ſtaunenden Bewunderung. Das Innere deſſelben barg die coloſſale Statue der Athene aus Gold und Elfenbein, in welcher Phidias das Bild der jungfräulichen wehrhaften Zeustochter geſchaffen hatte, ein Bild, das die heitere und kräftige Natur des Attiſchen Landes und ſeiner Kinder in der freien und klaren Stirn, im tiefen, ſinnenden Auge, im ernſten und feinen Munde, in der freien kraftvollen Haltung des ſchlanken Körpers in großartigen Zügen ausſprach. Und das Haus der Göttin ſtellte in ſeinem bildlichen Schmuck den Inbegriff der heiligſten Vorſtellungen dar, welche dem frommen Athener die Verehrung ſeiner Göttin gewährte. Die beiden Giebelfelder ſtellten in Statuengruppen von mächtigem Umfange, der öſtliche die neugeborne Athene dar, umgeben von den Göttern des Olympos und des Attiſchen Landes, der weſtliche den ſiegreichen Kampf

der Göttin mit Poſeidon um Attikas Beſitz. In den ſtark hervortretenden Reliefs der zwei und neunzig Metopen waren Kämpfe mit Kentauren und Amazonen und andere Sagen gebildet, in welchen der gläubige Sinn das Walten der Gottheit zum Heil des Landes erkannte. In dem Flachrelief des langen Frieſes der Cella erblickte man endlich den feierlichen Feſtzug der Panathenäen, in langen Reihen Flötenbläſer und Leierſpieler, Männer, welche Opferthiere führen, züchtige Jungfrauen mit Opfergaben, Jünglinge zu Roß und Wagen, die Blüthe der Attiſchen Bürgerſchaft, beſeelt von der ernſten Freude des Feſtes, einer Verſammlung gnädig waltender Gottheiten entgegen ziehend. Aus dieſer unendlichen Mannigfaltigkeit von edlen, ſchönen Geſtalten, dieſem unerſchöplichen Reichthum von einfachen und anziehenden Motiven, leuchtet glänzend der überlegene Geiſt hervor, welcher nicht nur die einzelne Geſtalt zu beleben und zu beſeelen, ſondern die bunte Fülle dergeſtalt zu durchdringen vermochte, daß alle einzelnen Theile, untereinander in der freieſten Mannigfaltigkeit verbunden, in eine geiſtige und künſtleriſche Einheit aufgehen. Hier ſehen wir den Zwang einer ſtarren Symmetrie, welche mit einem nur äußerlichen Bande die einzelnen Geſtalten zuſammenordnete, aufgehoben und zu einer freien Geſetzmäßigkeit, wie ſie ſchon durch die architektoniſchen Formen bedingt wird, erhoben. Wohl mögen wir die Compoſition, welche uns hier ſo wie auch in den großartigen Compoſitionen der gleichzeitigen Maler, namentlich des Polygnotos, entgegentritt, eine epiſche nennen. Denn wie eng auch die Beziehung der einzelnen Theile auf den gemeinſamen Mittelpunkt, dem Gedanken wie der künſtleriſchen Gruppirung nach, ſein mag, ſo iſt doch nicht eine Alles beſeelende Empfindung oder Leidenſchaft, ebenſo wenig der Conflikt einer eigentlich dramatiſchen Handlung der eigentliche Mittelpunkt, ſondern es iſt vielmehr eine Begebenheit, an welcher die Einzelnen näher oder entfernter Theil nehmen. Daher iſt die Verbindung der einzelnen Geſtalten auch eine freiere, weniger ſtreng nothwendige, und eben dieſes gewährt der ſchaffenden Phantaſie den weiteſten Spielraum, welche die reiche Fülle der Erſcheinungen ergreift und in ſinnlicher Klarheit und Heiterkeit ausprägt, ohne ſpielend oder überladen zu werden. Denn vor

allen Dingen bewundern wir an jenen Meiſterwerken die durch keinen Mißton geſtörte Harmonie, von welcher ſie wie von ihrem Lebenselement getragen werden, den klaren und ruhigen durch keinen Widerſpruch getrübten Frieden, der aus ihnen ſpricht. Sie konnten nur aus einer tiefen Sehnſucht nach dem Wahren und Schönen, aus einer heiligen Begeiſterung für die Kunſt entſpringen, deren ſchöne Frucht die Selbſtverleugnung iſt, welche allein ihr hohes Ziel zu erreichen beſtrebt iſt. Alle Künſte waren durch ein gemeinſames Band in Eintracht vereint, um in dieſer Vereinigung das Höchſte zu leiſten. Der Baumeiſter fürchtete nicht, daß die lebensvollen Werke des Bildhauers die ſtrenge Reinheit ſeiner ſcharf gemeſſenen Formen verletzen möchte, der Bildner fand ſich durch den genau begränzten Raum, den er mit Bildwerk ſchmücken ſollte, nicht beſchränkt, und der Maler verzierte nicht nur die Wand mit ſelbſtändigen Gemälden, ſondern lieh auch der Architektur und Sculptur willig den Schmuck ſeiner Farben. So wetteiferte eine Kunſt mit der andern, und verleugnete wiederum ſich ſelbſt, damit ſie gemeinſam das erreichten, was jede für ſich zu leiſten nicht im Stande war. Und dieſe Vereinigung der Künſte rief nicht nur Fülle und Glanz hervor, ſondern auch Geſetzmäßigkeit und Reinheit, ohne Leben und Freiheit zu hemmen. Denn ſo wie die Ruhe und der Ernſt der ſtrengen architektoniſchen Form durch die bewegten Darſtellungen der Sculptur und den heitern Glanz der Farbe belebt und gemildert wurde, ſo mußten Bildnerei und Malerei ſich gewiſſe Beſchränkungen auferlegen, um mit den Geſetzen der Baukunſt in Einklang zu treten, alſo daß die Vereinigung der Künſte zu einem Ziel Maaß und Geſetz in ſich trug, welche jeder Einſeitigkeit wehrend, die harmoniſche Entfaltung aller Kräfte beförderten. Es iſt eine erhebende Betrachtung, die Kunſt auf dieſem Gipfel der Vollendung ſich zu vergegenwärtigen, wo die techniſche Meiſterſchaft nur da iſt, um dem höhern Zweck zu dienen, wo jede Form durch Maaß und Geſetz zu ſittlicher Schönheit und Freiheit verklärt iſt, wo alle Künſte in edler Eintracht nach dem höchſten Ziel ſtreben, wo alle dieſe Leiſtungen von einem großen Geiſte geleitet, der Ausdruck einer erhabenen Idee ſind, welche die höchſten und heiligſten Intereſſen eines frommen und mächtigen Volkes umfaßt.

Der Entwickelungsgang der Kunſt führte es nothwendig mit ſich, daß das Band, welches alle Künſte umfaßt hielt, ſich allmählig löſte, daß eine jede nach völliger Selbſtändigkeit ſtrebte um auf eigenem Wege den Höhepunkt in der Ausbildung der ihr eigenthümlichen Mittel zu erreichen; die Freiheit der Kunſt wurde immer mehr eine Freiheit der Künſte und der Künſtler. Darauf mußten auch die äußeren Verhältniſſe, wie die geſammte geiſtige Richtung der Zeit hinwirken. Seltener wurden der Kunſt Aufgaben von großem Umfang, von nationaler Bedeutung gegeben, die Künſtler ſelbſt ſtellten ſich ihre Aufgaben, wie ſie der Individualität ihrer geiſtigen Richtung und techniſchen Meiſterſchaft am Beſten entſprachen; ſo erſchienen die Werke der Kunſt ihrem Umfang, wie ihrem Gehalt nach immer mehr als die Werke des Einzelnen, der ſie ſchuf. Aber der einzelne Künſtler wurzelte noch feſt in dem Boden ſeiner Zeit und ſeines Volkes, und wenn er ſeiner Kunſt ihren eignen Weg zu weiſen beſtrebt war, ſo geſchah es in dem dankbaren Gefühl der durch lange Gemeinſchaft mit den übrigen errungenen Kraft, nicht aber in thörichter Verachtung derſelben.

Die Maler, welche nur ſelten noch die Wände der Tempel und Hallen mit umfaſſenden, figurenreichen Compoſitionen ſchmückten, beſchränkten ſich in Tafelgemälden auf wenige Figuren, in welchen ſie den Reiz ſchöner Formen und kunſtvoller Gruppirung entfalteten, vor Allem aber durch den Zauber eines lebhaften, zu immer höherem Glanze geſteigerten Colorits, und die vollendete Meiſterſchaft in der naturgetreuen Darſtellung des Einzelnen zu zeigen ſtrebten, was denn eigentlich ihre Kunſt zu erreichen vermöge. Die Sculptur, getrennt von der Architektur, konnte in umfaſſenderen Gruppen eine größere Freiheit in der Compoſition entfalten; allein, als ob ſie die ſtrenge Zucht der architektoniſchen Form ungern entbehre, machte ſie nur ſelten von derſelben Gebrauch, und ſuchte in kleineren Gruppen und namentlich in der einzelnen Statue zu vereinigen, was die Meiſterſchaft in der Behandlung des Stoffes und im Ausdruck der Empfindung zu leiſten im Stande war. Der Künſtler, der ſich nicht mehr als ein Glied des Ganzen fühlte, entſagte auch dem Schmuck durch Gold und Elfenbein wie durch bunte Farbe; ſelbſtändig und frei ſollte ſeine Kunſt wirken, ſelbſtändig und

frei wollte er selbst schaffen, nur sich selbst in seinem Werke aussprechen, das er wie der lyrische Dichter zum Gefäß seines individuellen Wollens und Empfindens, seines geistigen Lebens machte.

Bei diesem Streben entwich der großartige Ernst, das strenge Maaß in den Formen, die erhabene Ruhe und würdige Zucht im Ausdruck der Empfindungen immer mehr vor einer reizenden Anmuth und heiteren Beweglichkeit, wie sie einer weicheren Seelenstimmung entspricht, welche Empfindungen und Leidenschaften nicht mehr mit männlicher Kraft zu beherrschen vermag. Die glänzende Farbenpracht in den Gemälden des Zeuxis, wie die Schönheit und Anmuth seiner Gestalten, ließ die strenge Correctheit in der Zeichnung und den edlen, würdigen Ausdruck des Charakters vermissen, welche man in den Gemälden des Polygnotos bewunderte. Hatten Phidias und Polykletos in den Gebilden des Weltbeherrschers Zeus, seiner Gemahlin Here, und seiner jungfräulichen Tochter Athene, den Gefühlen tiefster Verehrung vor der göttlichen Allmacht den erhabensten und reinsten Ausdruck gegeben, so prägten jetzt Praxiteles und Skopas in den Gestalten der Aphrodite und des Eros die Bilder anmuthiger Schönheit und bezaubernden Liebreizes aus, schufen im Apollon das Ideal frischer männlicher Jugendblüthe, und eröffneten in den Darstellungen des Dionysos und seiner von seliger Begeisterung erfüllten Begleiter eine unerschöpfliche Fülle schöner Gestalten, deren durch die Religion geheiligter schwärmerischer Enthusiasmus der Entfaltung sinnlichen Reizes wie der Entfesselung glühender Leidenschaft den freiesten Spielraum verschaffte, und der Kunst den neuen Geist eines viel- und raschbewegten Lebens einzuhauchen wesentlich beitrug. Hatte Myron in seinen kühnen, von höchster Naturwarheit belebten Gestalten, die durch gymnastische Uebung zur Thatkraft gebildete Tüchtigkeit der Hellenischen Jugend dargestellt, so bildeten nun Künstler wie Leochares und Polykles im Ganymedes und Hermaphrodit die weiche Anmuth und Zartheit jugendlich knospender Körperschönheit durch den entsprechenden Ausdruck sinnlicher Liebe beseelt. Die Thaten übermächtiger Kraft durch Götter und Heroen, die Heldenkämpfe der Ahnen waren nicht mehr die vorzüglichsten Gegenstände der Kunst, und aus ihnen wählte man

vorzugsweiſe die, welche, wie die beliebten Amazonenkämpfe, zur Darſtellung reizender Schönheit und weicher Empfindungen eine gleich erwünſchte Gelegenheit gaben. Vor allem erſtrebte man den Ausdruck des erregten Gefühls, der befreiten Leidenſchaft in ihrer vollen, ergreifenden, ja erſchütternden Gewalt und begann dadurch das Gleichgewicht der geiſtigen wie körperlichen Kräfte aufzuheben, in welchem die Kunſt bis dahin die höchſte, nach Helleniſchen Begriffen allein ethiſche Vollendung geſucht hatte. Die noch auf uns gekommenen Trümmer der Niobegruppe laſſen uns ahnen, was die Kunſt dieſer Zeit in ihren größten Werken zu leiſten vermochte, und wenn wir in derſelben vor allem das edle Maaß in der erhabenen Verklärung des Schmerzes bewundern, ſo mögen wir, wohl eingedenk der ſittlichen Kraft der Helleniſchen Kunſt, doch auch bedenken, daß dieſe Statuenreihe beſtimmt war, ein Giebelfeld zu zieren, und die Strenge der architektoniſchen Geſetze ihren heilſamen Einfluß auch hier nicht verläugnete. Und welch ein Unterſchied, wenn wir von hier auf die Gruppen des Parthenongiebels zurückblicken! Hier Furcht und Schmerz in den durch die theuerſten Bande mit einander verbundenen Menſchen, welche vereint der Hand der ſtrafenden Gottheit erliegen, in den verſchiedenſten Abſtufungen des Alters und Geſchlechtes, Charakters und Standes, eine Grundempfindung, wiedergeſpiegelt; dort die ſelige Ruhe und ungetrübte Heiterkeit der Götter, welche Segen und Heil bringend über den Sterblichen walten, und dieſe mit der Mäßigung ehrfurchtsvoller Scheu erfüllen. Wohl mochte die geſteigerte Meiſterſchaft über die Form, die wachſende Lebhaftigkeit des Ausdrucks, die ſtets glänzender und üppiger ſich entfaltende Schönheit das Urtheil beſtechen, daß es einen immer höher ſteigenden Fortſchritt der geſammten Kunſt zu gewahren glaubte. Allein wie eine Blume den Moment ihrer ſchönſten Entfaltung erreicht, wenn die Knoſpe ſich vollſtändig erſchloſſen hat, und die Pracht und Fülle ihrer Blätter weiter ausbreitet, daß ſie welken und vergehen, ſo kann den aufmerkſamen Beſchauer der Kunſt der Glanz einzelner Erſcheinungen über den wahren Zeitpunkt ihrer ſchönſten Blüthe nicht täuſchen, nicht verdecken, daß die Kunſt auf dem gefährlichen Wege wandelt, wo die Meiſterſchaft in der Technik zur Virtuoſität, Freiheit

zur Willkühr, und das Maaß der Schönheit und Sittlichkeit durch die Ueberreizung der Sinnlichkeit und des Gefühls zerstört wird. Aber aus festem und sicherem Boden war die Kunst in stetiger Entwickelung aller ihrer Kräfte, genährt durch die feinsten und edelsten Elemente Hellenischer Geistesbildung erwachsen, deshalb bewahrte sie sich den inneren Lebenstrieb, um alle Keime, die in sie gelegt waren, ganz zu entfalten, und erhielt sich lange noch frisch und rein, als schon des politische und sittliche Leben der Hellenen zu entarten begann und dem Verderben entgegen ging. Denn in Athen untergrub der langjährige Krieg, und besonders die Pest, welche mit dem Perikles das Geschlecht der alten Marathonskämpfer dahinraffte, die Grundfesten der Sittlichkeit. Entartete Demagogen schmeichelten den Launen des Volkes, um sich in der Herrschaft zu erhalten, steigerten durch maaßlose Verschwendung die Genußsucht desselben, machten aus der geordneten Demokratie eine Willkührherrschaft, und regten die nie ganz beruhigte Partei der Oligarchen von Neuem zu Umtrieben und Kämpfen auf, welche die Kräfte des Staats verzehrten und seinen Untergang herbeiführten. Verschwenderische Ueppigkeit und bittere Armuth, leichtfertige Verachtung des Heiligen und der Sitte, und finsterer, dumpfer Aberglaube zerrütteten gleichmäßig das Volk, welches die großen Beispiele edler uneigennütziger Gesinnung und starker Thatkraft, welche es hervorzubringen noch vermochte, nicht mehr zu würdigen im Stande war. Athen fiel und mit ihm sank die Blüthe des Hellenenthums dahin, Athen zu stürzen hatten Sparta und seine Verbündeten vermocht, aber aus den Trümmern neues Leben zu erwecken, dazu besaßen sie nicht die Kraft. Gelang es auch Theben durch Kühnheit und Kraft die Hegemonie zu erwerben, so ging doch die Zeit seiner Größe rasch und ohne dauernde Wirkung vorüber; richtete sich gleich Athen aus seiner Erniedrigung wieder auf, so war doch seine Kraft gelähmt, und vergebens setzte es, von seinem großen Demosthenes angeführt, mit der letzten Anstrengung sich gegen Philippos von Makedonien zur Wehr.

Da glühete die Flamme des Hellenenthums noch einmal herrlich und glänzend in Alexander empor. Aufgewachsen unter der Leitung des Aristoteles, dessen gewaltiger Geist

zuerſt die Schranken des Hellenenthums ſprengte, erfüllt von den Bildern der Homeriſchen Helden, denen nachzueifern ſeine Seele dürſtete, ergriff der Jüngling mit Begeiſterung die Aufgabe, den alten Erbfeind zu beſiegen und den Hellenen die Herrſchaft über die Barbaren, welche ihnen von den Göttern beſtimmt war, zu erringen. Dem kühnen Helden gelang das Unglaubliche; was den Hellenen Sage und Geſchichte als den letzten Erfolg ihrer Siege zu verkündigen ſchien, das machte er wahr, und mit ſeiner kleinen Schaar beſiegte er den großen König, unterwarf das ungeheure Perſiſche Reich, und öffnete die Wunderwelt des Orients den Hellenen. Von dem begeiſterten Schwunge ſolcher Heldenthaten wurde auch die Kunſt ergriffen. Einen Homeros, welchen Alexander dem Achilleus beneidete, konnte ihm ſeine Zeit nicht bieten, aber ſie gab ihm den Lyſippos, welcher von dem Geiſt der großen thatenreichen Zeit beſeelt war, in welcher er lebte. Ihr verdankte er nicht blos den Gegenſtand ſeiner Kunſt, indem er die Geſtalt und Thaten des Heldenkönigs und ſeiner Heerführer unzählige Mal darſtellte; die Kraft und Friſche, mit welcher er das Leben der Natur in ſeinen mannigfachſten Erſcheinungen auffaßte, die Kühnheit und Sicherheit, mit welcher er coloſſale Geſtalten bildete und in figurenreichen Gruppen zuſammenordnete, die unerſchöpfliche Fruchtbarkeit ſeiner Production, ſeine Vorliebe für die kräftigen Heroengeſtalten, deren Ideal er in ſeinem Herakles ſchuf, Alles verkündet, daß er der ächte Sohn ſeiner Zeit war, in welcher ein kühner und großer Geiſt Schwierigkeiten, welche unüberwindlich ſchienen, zu beſiegen und in überlegener Herrſcherkraft das Außerordentliche zu erreichen vermochte.

Durch Alexander war die Aufgabe des Hellenenthums gelöſt, Helleniſche Sprache und Sitte, Bildung und Kunſt verbreitete ſich über die ganze Erde; Alles durchdringend und beherrſchend, vereinigte ſie durch ihre bewältigende Kraft alle Nationen und bereitete ſo die allgemeine Weltherrſchaft Roms und ſpäter des Chriſtenthums und damit eine neue Weltordnung vor. Aber indem das Hellenenthnm die engen Grenzen der Nationalität überſchritt, ſchwächte es in dem Maaße, wie es ſich ausbreitete und mit fremden Nationen in innigere Be-

rührung trat, seinen eigenthümlichen Character; das Hellenische ging unter, indem es einem höheren Zwecke diente. So hörte denn auch Hellas selbst auf, der eigentliche Mittelpunkt des geistigen Lebens in Wissenschaft und Kunst zu sein, welches aus seinem Schooße sich entfaltet hatte. Wie in früherer Zeit die Colonieen im Osten und Westen das vom Heerde der Heimath mitgebrachte Feuer rasch zur hellen Flamme entfachten, und in frischer Jugendkraft dem Mutterlande voraneilten, so traten jetzt, nachdem Hellas alle seine Kräfte zur höchsten Blüthe entfaltet, die Reiche in den Vordergrund, welche die Feldherrn Alexanders in Makedonien, Asien und Aegypten gründeten, und besonders Alexandria und Pergamos wurden die Hauptsitze dieser neuen Hellenischen Cultur.

Allein so glänzend und üppig diese auch unter dem Schutze Wissenschaft = und Kunstliebender Herrscher erblühte, so war es doch nun nicht mehr die im heimathlichen Boden frei wachsende Pflanze. Der Hellenische Geist war kräftig genug siegreich den Orient zu durchdringen, allein er vermochte nicht sich den mächtigen Einflüssen desselben zu entziehen, und durch die Vermischung mit so vielen verschiedenen Nationen wurde die Hellenische Anschauungs = und Ausdrucksweise, wenn sie gleich das einigende Element war, mannigfach gefärbt und getrübt. Es bildete sich eine gemeine, mehr oder minder mit fremden Bestandtheilen versetzte Sprache gegenüber dem reinen Attischen Dialekt, und schon in dieser Erscheinung tritt der Gegensatz zwischen den Gebildeten und dem Volke hervor, welcher von jetzt an, wo der Besitz der Schätze rein Hellenischer Bildung nicht mehr das freie, angeborne Gemeingut Aller ist, sondern erworben werden muß, sich geltend macht und für die Entwickelung des geistigen Lebens entscheidend ist. Kunst und Wissenschaft streben nun für die Gebildeten zu schaffen, und lösen sich dadurch immer mehr vom Boden der Volksthümlichkeit ab, wie auch die monarchische Verfassung ihren Erzeugnissen eine Richtung und Bedeutung gab, weit verschieden von der, welche sie in einem freien Staate erhalten hatte. Aber keine Gunst der Herrscher und kein Beifall der Gebildeten kann Ersatz geben für das Schwinden der ursprünglichen Schöpfungskraft. Und diese

vermiſſen wir in den Werken der Alexandriniſchen Zeit, ſo wenig wir gegen die Verdienſte derſelben blind ſein dürfen. Denn was ein durch ſorgfältiges Studium der bewunderten Werke der Vorfahren geläuterter Geſchmack, was eine mit freiem Sinn geübte Meiſterſchaft in der Form, was ausgebreitete und gründliche Gelehrſamkeit leiſten können, das haben die Alexandriniſchen Dichter geleiſtet. Allein ihnen fehlt die urkräftige Begeiſterung des Schaffens, wie ſchon die Hinneigung zur didaktiſchen Poeſie beweiſt, nur ſelten und mit geringerem Glück wagen ſie ſich an die größten und würdigſten Aufgaben des Epos. Die lyriſche Poeſie verſtummt faſt ganz, in der Elegie, welche beide zu erſetzen verſucht, ſtreben ſie innerhalb der Grenzen eines mäßigen Umfanges Anmuth und Weichheit der Empfindung, Feinheit und Schärfe des Geiſtes mit Gelehrſamkeit gepaart in vollendeter Form niederzulegen; das Epigramm iſt die zierlichſte Blüthe dieſer Poeſie, während die bukoliſchen Dichter beweiſen, wie auch die feinſte Kunſtbildung ſich den friſchen Sinn für die Einfalt des mit der Natur lebenden Volkes bewahrt hatte. Das Drama, welches nur in einem frei und kräftig ſich bewegenden Volksleben gedeihen konnte, friſtete kaum ein Scheinleben. Die Komödie, wie ſie ſchon in Athen nicht mehr aus der Fülle eines reichen politiſchen und litterariſchen Lebens ſchöpfte, ſondern der Darſtellung des Privatlebens zugewandt, in feiner Characterſchilderung den Preis zu gewinnen ſtrebte, trat faſt ganz zurück, und der Glanz der Tragödie erloſch in dem bleichen Schimmer des Alexandriniſchen Siebengeſtirns. Der Beredſamkeit war der Lebenskeim geraubt, ſeit ſie nicht mehr das öffentliche Leben beherrſchte; den Einflüſſen des glühenden Orients unterliegend, ſuchte ſie durch wildes Feuer und überladenen Schwulſt den Schein geſunder Kraft hervorzurufen. Indem ſie ſich immer mehr in die Schulen zurückzog, bildete ſie das künſtliche Gebäude der Rhetorik aus, welche bald ihre Herrſchaft über alle Gebiete der ſchriftſtelleriſchen Production auszubreiten und zu befeſtigen wußte. Die Philoſophie, welche fortwährend in Athen ihren Hauptſitz behält, unfähig die große Erbſchaft des Platon und Ariſtoteles in ihrem Geiſte zu verwalten und das Reich des Gedankens in freier und großartiger Weiſe zu

beherrſchen und zu erweitern, ſpaltet ſich in immer neue Secten und Schulen, welche durch unfruchtbare und gehäſſige Schulſtreitigkeiten ſich ſelbſt entwürdigen, und ihre Wiſſenſchaft zu einer Dienerin erniedrigen, welche der Gelehrſamkeit die Waffen ſchärft. Die geſammte Litteratur und Bildung wird immer mehr zu einer gelehrten, welche ſtatt ſelbſt zu ſchaffen, die Ueberlieferungen der ſchaffenden Vorzeit zu betrachten und zu würdigen ſich genügen läßt.

Auch die Kunſt mußte von dieſen Einflüſſen berührt werden, allein wie ſie das ſchönſte und edelſte Erzeugniß des Hellenenthums iſt, ſo hat ſie auch am längſten ſich die letzten Funken ſchöpferiſcher Kraft bewahrt. Sie hatte die Höhe der vollendeten Technik erreicht, und in einer langen Reihe muſtergültiger Gebilde den Kreis von Aufgaben erſchöpft, welche die Darſtellung des menſchlichen Körpers in den feinſten Nuancen ſeiner Bildung darbot, eine weitere Entwickelung konnte nur in einer neuen Auffaſſung des Stoffes geſchehen, deſſen die Kunſt ſich bemächtigt hatte. In der That iſt es der Einfluß des Drama und das Streben nach dramatiſcher Geſtaltung, welches jetzt in der bildenden Kunſt vorzuwalten beginnt. Seit Euripides war es die Hauptaufgabe der Tragödie geworden, den Sturm der Leidenſchaften in der menſchlichen Bruſt darzuſtellen, die Macht der Liebe und der Eiferſucht, den Kampf der Pflicht und Begierde in unverhüllter Nacktheit darzulegen, und auch hier bot der Mythos den reichſten Stoff, um mit tiefer Menſchenkenntniß und ſtrenger Dialektik in ſcharf ausgeprägten Situationen und Characteren das Gemälde des menſchlichen Herzens zu enthüllen. Die bildende Kunſt, welche hier die Geſtalten und Motive, deren ſie bedurfte, völlig ausgebildet fand, ſchöpfte vorzugsweiſe aus der Tragödie, und wetteiferte mit ihr in lebendiger Darſtellung der Leidenſchaft. Allein ſie bewährte die ihr inwohnende Kraft, indem ſie dennoch nicht derſelben dienſtbar wurde, ſondern ſich ihrer eigenthümlichen Geſetze bewußt blieb. Was dem Dichter in einzelnen Zügen zu entwikkeln vergönnt war, das ſuchte ſie in einen entſcheidenden Moment zuſammenzudrängen, und in den Geſtalten der Medeia, des Aias den Conflict der ſtreitenden Empfindungen in ſeinem

Brennpunkt zu erfaſſen. Allein nicht begnügt, das Pathos einer einzelnen Figur zur Anſchauung zu bringen, ſtellte ſie auch mehrere Figuren im entſcheidenden Augenblick einer Handlung, an welcher alle nothwendig, aber in verſchiedener Weiſe betheiligt ſind, zu einer Gruppe vereinigt dar, welche durch den innern Zuſammenhang wie das äußere Verhältniß der Einzelnen ein unzertrennliches Ganze bildet. Durch gegenſeitige Beziehungen ſuchte ſie den Ausdruck der Empfindung zu beſtimmen und zu verſtärken, die Fülle verſchiedenartiger Motive ſtreng auf die eine zu Grunde liegende Idee zu concentriren und eine wahrhaftig dramatiſche Einheit und Lebendigkeit zu erreichen. So ſchuf ſie Werke von tiefer, großartiger Macht, wenn ſie gleich durch berechnete Virtuoſität im Gebrauch aller ihrer Mittel, durch bewußtes Streben nach Effect und das Hinneigen zum Geiſtreichen vor der unbefangenen Hingebung an die einfache Naturwahrheit die Zeit verräth, welcher ſie angehört. Dies zeigt ſich nirgends deutlicher als in der jetzt aufblühenden Kunſt der geſchnittenen Steine, welche durch Zierlichkeit und Anmuth in Erfindung und Ausführung den Epigrammen der Anthologie vergleichbar und ächte Kinder der Alexandriniſchen Zeit ſind. Auch blüht die Kunſt jetzt nicht vorzugsweiſe in Hellas, ſie zog an die Höfe der Könige und in die Paläſte der Reichen, in Pergamos und Alexandria erſtehen neue Kunſtſchulen, und Rhodos ſcheint wie in der Beredſamkeit ſo in der Kunſt Aſianiſche Ueppigkeit durch Helleniſches Maaß zu zügeln. Denn freilich ſehen wir, daß auch die Kunſt von den verderblichen Einflüſſen der Zeit nicht frei bleibt. Der Orient verlockte nicht nur durch die reichen Mittel, welche er in ungeahnter Fülle ſpendete, zur Vorliebe für Glanz und Pracht, und zur Ueberſchätzung der äußeren Mittel, ſondern trübte auch den Sinn für Maaß und Schönheit und verführte zu ſchwülſtiger Uebertreibung. Die zunehmende Ueppigkeit und Sittenloſigkeit mußte allmählig auch die Reinheit der Kunſt untergraben, neben frei entfeſſelter Leidenſchaft macht ſich eine zügelloſe Sinnlichkeit geltend, das geiſtreich ausgelaſſene Hetairenweſen, welches das Leben beherrſcht, ergreift auch die Kunſt. Dieſe verliert um ſo mehr an Kraft ſolchen Einflüſſen zu widerſtehen, je mehr auch ſie dem Volk entfremdet, den Königen und Reichen dient,

und ihrem Gelde und ihren Launen unterthan wird. Indeſſen iſt man dennoch keineswegs berechtigt, ſchon von einem Verfall der Kunſt zu ſprechen, ſie brachte noch ſtaunenswerthe Werke in Fülle hervor, und ſo groß iſt ihre urſprüngliche Kraft, ſo ſicher gegründet ihre Technik, ſo allgemein verbreitet und in ſich geſchloſſen die geiſtige Bildung, in welcher ſie beruht, daß ſie ſelbſt, nachdem ſie nach Rom verpflanzt war, ſich noch lange erhalten konnte, denn zu einer Römiſchen Kunſt iſt ſie auch dort nicht umgewandelt worden.

Die Römer, auf Ackerbau und Kriegsdienſt angewieſen, bedurften und verſtanden die Kunſt nicht, für welche ihr Sinn verſchloſſen war, ihre Religion und deren Cultus verſchmähete anfangs Götterbilder, und ließ auch ſpäter nur ſparſam den Schmuck der Kunſt zu, welchen man in hergebrachter Weiſe von dem benachbarten Etrurien borgte, von einer Kunſtbildung aber kann gar nicht die Rede ſein. Als ſpäter Rom mit Helleniſcher Bildung und Kunſt bekannt wurde, ſahen die ächten alten Römer in ihnen nur Erzeugniſſe einer üppigen Verweichlichung, und ſuchten aus allen Kräften zu verhindern, daß man mit ihnen auch den Keim zur Entartung und Zerrüttung wahren Römerſinnes und wahrer Römertugend nach Rom verpflanze. Zwar führten ſie aus dem eroberten Hellas nach dem Rechte des Siegers Kunſtwerke in Menge fort, allein dieſe galten ihnen nur gleich Waffen und Geld als eine koſtbare Siegesbeute, den Kunſtwerth konnte und wollte man nicht ſchätzen. Und ſo iſt auch die Kunſt in Rom ſtets die Gefangene geblieben, welche im Dienſt des Siegers lebt und für ihn ſchafft. Denn wenn auch Helleniſche Bildung trotz des Widerſtrebens ernſter Patrioten in Rom eindrang, und das geiſtige Leben ſo beherrſchte, daß auch die Kunſt nicht unbeachtet bleiben konnte, ſo iſt doch der wahre Sinn für dieſe in Rom nie erweckt, und allgemein geworden, und die Kunſt iſt nie in der Weiſe, wie die Litteratur, ein Gegenſtand geiſtiger Bewerbung und ernſthafter Bemühung bei den Römern geworden. Indeſſen wurde eine dilettantiſche Kennerſchaft, über welche die Römer im Allgemeinen nicht hinausgekommen ſind, ſo wie der Beſitz von Kunſtwerken immer mehr zu einem weſentlichen Erforder-

niſſe der Bildung, und durch die eifrig fortgeſetzten Plünderungen wurde Rom mit Werken Helleniſcher Kunſt angefüllt, welche die öffentlichen Gebäude und Plätze, wie die Paläſte und Villen der Reichen ſchmückten. Fragen wir aber, welche Kunſtwerke vorzüglich die Begierde der Sieger reizten und von ihnen entführt wurden, ſo liegt die Antwort nicht fern. Bei dem damaligen Zuſtande der Kunſtbildung war der Sinn auf das durch ſinnlichen Reiz, durch ſtarken Ausdruck Wirkende, durch meiſterhafte Technik, durch Pracht Beſtechende gerichtet; die keuſche, reine Schönheit, die ernſte, ſtrenge Größe der Kunſt in ihrer edelſten Entfaltung zu erkennen, hätte es eines tiefen, unverdorbenen Kunſtgefühl bedurft, die noch unſcheinbaren ſtarren Werke der ſich entwickelnden Kunſt zu würdigen, wäre ein freies, geübtes Kunſturtheil erfordert. Beides fand ſich nur ſelten, und ſo iſt es begreiflich, daß man hauptſächlich Kunſtwerke aus der Zeit nach Phidias zu gewinnen ſtrebte. Auch waren jene Werke der älteren Zeit meiſtens dadurch geſchützt, daß ſie von zu großem Umfange waren, um mit Bequemlichkeit fortgebracht zu werden, und, wenn ſie auch nicht unmittelbar dem Cultus dienten, doch mit dem Gebäude, welches ſie ſchmückten, ſo unzertrennlich vereinigt waren, daß man ſie nicht hätte fortſchaffen können, ohne dieſes zu zerſtören. Rom wurde jetzt auch Hauptſitz der Kunſtübung, mit den Kunſtwerken ſtrömten die Künſtler dort zuſammen, wo ſie Hülfsmittel und Beſchäftigung in Fülle fanden, aber es waren ſtets Hellenen, welche die Kunſt übten und die Zahl der Römiſchen Künſtler iſt ſehr klein. Auch kann von einer weiteren Entwickelung der Kunſt kaum die Rede ſein, ihr wurden durch die Verpflanzung nach Rom keine neuen Elemente zu eigenthümlicher Geſtaltung, oder auch nur zu friſcher Anregung dargeboten. Aber die unermeßliche Concentrirung aller Kräfte in der Stadt, welche die ganze Welt beherrſchte, die Großartigkeit des Römiſchen Sinns und Willens, welcher auch das, was ihm fern lag, mit ſeiner Kraft und Feſtigkeit zu durchdringen wußte, mußte allerdings auf die Kunſt von Einfluß ſein. Und wenn man ſich vergegenwärtigt, daß ſie im Geleite der geſammten Helleniſchen Bildung, welche nun in Rom ihren Sitz aufſchlug, dorthin gelangte, daß ſie in ſich ſo ſicher begründet war, daß

die Menge der dort aufgehäuften trefflichen Kunstwerke der viel begehrten Kunstübung zum Muster dienten, und eine Art von Tradition erhielten, so läßt es sich begreifen, daß auch hier noch die Hellenische Kunst sich erhielt und die besseren Werke der Römischen Zeit von denen der Alexandrinischen nur schwer unterschieden werden. Allein auch der festeste Bau wird endlich aufgelöst; bei dem immer äußerlicher werdenden Betriebe der Kunst erlosch der Sinn für die Naturwahrheit immer mehr, die selbständige Schöpferkraft erstarb, Uebertragung und Nachahmung fremder Motive und Gestalten, manierirte und seelenlose Darstellung nahmen Ueberhand, während eine beachtenswerthe Fertigkeit und Tüchtigkeit im Technischen sich noch lange erhielten, und in ihren Erzeugnissen die ehemalige Größe ahnen lassen. Vergebens waren die Bemühungen des Kaiser Hadrianus durch zahlreiche Unternehmungen und freigebige Unterstützung der Kunst einen neuen Schwung zu geben, von denen schon die zahlreichen Bilder des Antinous ein ehrenvolles Zeugniß ablegen: sie ging ihrem Untergange entgegen, welchen handwerksmäßige Copieen in immer größerer Unbeholfenheit und Rohheit, in welcher am Ende jeder Funke Hellenischen Geistes erstickt, uns bezeichnen.

Wiederholte Feuersbrünste und Zerstörungen Roms hatten von den nicht nach Constantinopel entführten Kunstwerken die meisten vernichtet, was konnte zuletzt die Erde noch in ihrem Schooße vor gänzlicher Vernichtung retten, um es in neueren Zeiten wieder ans Licht zu fördern? Winckelmann vermochte es nicht nur mit richtigem Blick aus der Menge der Ueberreste das Bedeutende und Treffliche auszuscheiden und in seinem Werthe zu erkennen, sondern auch aus diesen zweifelhaften Trümmern das Wesen und den Entwickelungsgang der Hellenischen Kunst ahnend herzustellen. Die edelsten Werke derselben, welche ihm zu schauen nicht vergönnt war, hat unser Jahrhundert ans Licht gebracht. Unserm Jahrhundert war es aufbehalten, die kostbaren Ueberreste der Sculpturen des Phidias auf der Akropolis von Athen für Kunst und Wissenschaft aufs Neue zu entdecken. Wie man auch über Lord Elgins Verfahren urtheilen, wie tief man es beklagen mag, daß diese Werke im Britischen Museum und

nicht mehr am Parthenon ſich befinden, man kann nicht verkennen, daß dadurch, daß ſie Künſtlern und Gelehrten allgemein zugänglich gemacht wurden, eine neue Zeit für die Kunde der Helleniſchen Kunſt begann. Nun erſt war in den Werken ihrer größten Zeit der wahre Maaßſtab gefunden für die richtige Würdigung ihres Geiſtes und ihrer Leiſtungen im Allgemeinen, wie der ganzen Maſſe erhaltener Kunſtwerke; in dem Maaße, wie nach dem Vorgange der größten Künſtler, eines Canova, eines Thorwaldſen, die unerreichbare Vollendung dieſer Meiſterwerke immer allgemeinere Bewunderung fand, und auch die fortgeſchrittene Alterthumsforſchung den ächten Geiſt rein Helleniſcher Kunſt in ihnen aufzufaſſen und zu begreifen lernte, läuterte ſich das Urtheil über Werth und Entſtehungszeit der Kunſtwerke, die bis dahin den erſten Platz eingenommen hatten. Es war eine glückliche Fügung, daß die Wiedergewinnung der Werke des Phidias einer Reihe der wichtigſten Entdeckungen voranging, durch welche das ſo lange verſtummte Hellas die Einſicht in den Entwickelungsgang ſeiner Kunſt erſchloß. Denn von jenen aus ergoß ſich ein ſo reines, ſo mächtiges Licht nach allen Seiten hin, daß was ſonſt vielleicht unbeachtet geblieben oder nicht richtig gewürdigt worden wäre, nun mit Freude begrüßt und nach aufmerkſamer Prüfung an ſeinen Platz geſtellt werden konnte. Athen und die Akropolis hat freilich die entführten Kunſtwerke nicht durch andere von gleichem Umfang und Werth erſetzen können, aber es hat eine Menge von Ueberreſten heimiſcher Kunſt zu Tage gefördert, welche durch den Boden, welchem ſie entſtammen, unſchätzbar, uns eine klare Anſchauung von der allmähligen Entwickelung der Attiſchen Kunſt in ſicheren Denkmälern gewähren, und ſelbſt in untergeordneten Werken die unnachahmliche Reinheit und Grazie der Attiſchen Kunſt bewundern laſſen. Und nicht Attika allein hat ſeine Schätze geſpendet; durch eine Geſellſchaft begeiſterter Kunſtfreunde wurden die Tempel zu Phigalia in Arkadien und auf Aegina endeckt. Jener, von Iktinos, dem Baumeiſter des Parthenon, erbaut, ſtellt in dem langen Friesrelief die Kämpfe des Theſens mit den Kentauren und Amazonen vor, in denen ſich eine geniale und reiche Erfindung, eine feurige Kraft offenbart, welche an Wildheit grenzend das reine Maaß in der

Kunſt des Phidias ſchon überſchreitet, wie auch in der Ausführung die gewiſſenhafte Sorgfalt dieſes Meiſters hie und da vermißt wird. Wenn dieſes unſerer Bewunderung für dieſe herrlichen Reliefs keinen Eintrag thun kann, ſo ſteigert es den Werth derſelben für die Kunſtgeſchichte, indem wir in ihnen bereits den Anfang zu der Auflöſung jener ſtrengen Zucht wahrnehmen können. Indeſſen ſind die Giebelſtatuen von Aegina, welche jetzt die Zierde der Münchner Glyptothek ausmachen, faſt noch wichtiger. Sie zuerſt gaben ein reines und umfaſſendes Bild von den Leiſtungen der älteren Kunſt, welche noch im Ringen nach vollendeter Schönheit und lebendiger Freiheit begriffen war, das erſt in Athen ſein Ziel erreichte. Die Tüchtigkeit und Kraft, welche in der ſtrengen Symmetrie dieſer Geſtalten ſich ausſpricht, das Streben nach Naturwahrheit, welches mit einer conventionellen Befangenheit, die ſtrenge Herbigkeit, welche mit einer ſorgfältigen Zierlichkeit im Widerſpruch erſcheinen, laſſen uns eine lange treu gepflegte Kunſtübung erkennen, welche der Zeit entgegendrängt, wo ein höherer Genius dieſe Gegenſätze zur ſchönen Einheit verſchmelzen wird. Dieſe trefflichen Kunſtwerke wurden nun der Mittelpunkt, von welchen aus die zerſtreuten Ueberreſte der älteren Kunſt richtig verſtanden und gewürdigt, und zu einer umfaſſenden Einſicht dieſer Periode vereinigt werden konnten. Zwei wichtige Entdeckungen förderten dieſe Einſicht um ein Bedeutendes. In der Doriſchen Stadt Selinus auf Sicilien wurden Sculpturen von drei Tempeln gefunden, welche unter ſich einen merkwürdigen Fortſchritt zeigen und für die Kunſtgeſchichte um ſo wichtiger ſind, als auch die jüngſten derſelben in die Zeit vor dem Peloponneſiſchen Krieg fallen. Allein es kann kein Zweifel ſein, daß die älteſten von ihnen einer Kunſtübung angehören, welche früher als die Aeginetiſchen Statuen iſt und uns die Sculptur bei einer Technik, welche weder der Geſchicklichkeit noch der Sorgfalt ermangelt, noch in Unbeholfenheit gefeſſelt zeigt. Aber wie unendlich auch der Abſtand von ihnen bis zu den Werken des Phidias erſcheint, doch gewahrt man in dieſen derben Figuren, die von den ſcharf geſchnittenen ſchlanken Aegineten ſo verſchieden ſind, in der ſteifen Compoſition, einen unbefangenen, ich möchte ſagen, gutmüthigen, wenn gleich ungebildeten Na-

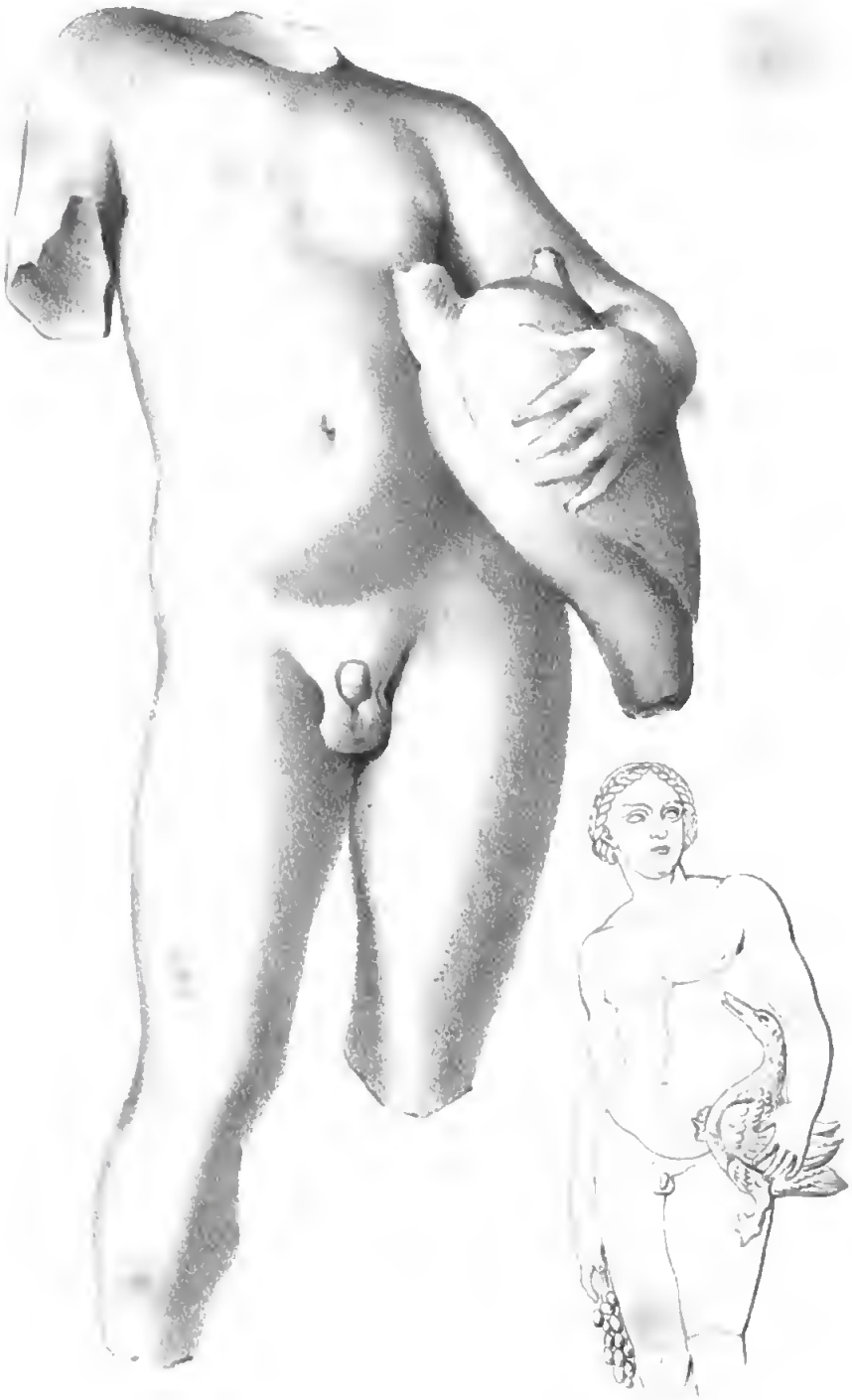
turſinn, und eine ſorgfältige Treue der Ausführung, welche ein geſundes Wachsthum der Kunſt verſprechen. Und wie dieſe Bildwerke den Blick zu den Anfängen der Kunſt lenken, ſo haben die Bruchſtücke der Sculpturen vom Zeustempel zu Olympia, welche durch die Bemühungen der Franzoſen gewonnen ſind, trotz ihres geringen Umfangs uns wichtige Belehrung verſchafft, indem ſie die Lücke zwiſchen den Aeginetiſchen Sculpturen und den Werken des Phidias ausfüllen, und eine friſche kräftige Naturwahrheit, ein tüchtiges und freies Leben bekunden, denen nur der hohe Adel und die erhabene Größe des Phidias fehlt, um zur vollendeten Schönheit verklärt zu werden.

Vor ſolchen Erſcheinungen, durch welche die Entwickelung der Helleniſchen Kunſt in großen und ſicheren Umriſſen bezeichnet wird, können die zahlreichen einzelnen Entdeckungen, welche aus Aufgrabungen oder wiſſenſchaftlicher Forſchung hervorgegangen, das Bild der Helleniſchen Kunſtgeſchichte immer reicher und völliger zu geſtalten nicht aufgehört haben, in unſerer Betrachtung keinen Raum gewinnen. Aber andeuten muß ich, wie großartige Entdeckungen in Aſien neue Aufſchlüſſe über den Entwickelungsgang der Helleniſchen Kunſt verſprechen, wie ſie in Hellas ſelbſt nicht mehr zu hoffen ſind. In Lykien hat Fellow die jetzt nach London geſchafften, durch Umfang und Kunſtwerth gleich bedeutenden Statuen und Reliefs endeckt, welche zum Schmuck großartiger Denkmäler dienten, und unſerm erſtaunten Blick die Ausſicht in die reiche Fülle eines ungeahnten Lebens Helleniſcher Kunſt da eröffnen, wo man bisher kaum von ihrem Daſein eine Kunde hatte. Die ältere ſtrenge Kunſt und die in friſcheſter Lebenskraft und geiſtiger Freiheit zur vollen Meiſterſchaft und Schönheit entfaltete treten uns hier in Werken von einer Großartigkeit entgegen, daß ſie ſich im Britiſchen Muſeum den ſchönſten Erzeugniſſen der Attiſchen Kunſtblüthe an die Seite ſtellen können, und den augenſcheinlichen Beweis geben, daß das Leben der Helleniſchen Kunſt in ungleich reicherer Fülle und Kraft, in ungleich weiterem Kreiſe ſich entfaltet hat, als die früheren Ueberlieferungen anzunehmen geſtatteten. Noch ſind die wichtigen Fragen, welche dieſe neuſte Bereicherung der alten Kunſtſchätze uns aufdrängt,

kaum aufgestellt, geschweige denn beantwortet worden, wir können nur erst mit freudigem Dank erkennen, wie einer genußreichen und ergiebigen Forschung hier neue Wege geöffnet sind.

Im Angesicht dieser Entdeckungen wenden wir mit dankbarer Verehrung wieder unsern Blick dem Manne zu, der in dunkler Nacht das Licht entzündete, in welchem wir zur Erkenntniß und Würdigung, und zum Genuß derselben gelangen sollten. Nicht ohne Rührung sehen wir, daß er das gelobte Land, das er ahnte und verkündigte, selbst nicht schauen und betreten sollte, und blicken wir dann auf das Erbe, das er uns hinterlassen, auf die Schätze, die wir neu gewonnen, so drängt sich uns die Frage auf: Wird kein Winckelmann erstehen?

Greifswald.
Gedruckt bei Fr. Wilh. Kunike.



Clarac 2228 D.

Clarac 2228 C.

Lith Anst v J.G Bach Leipzig

BERICHTE DER KÖNIGLICH SÄCHSISCHEN GESELLSCHAFT DER WISSENSCHAFTEN.

1848.

Herr *Jahn* las *über zwei zu Athen gefundene Bildwerke von Marmor.*

Man hat oft die Bemerkung gemacht, dass der alten Kunst diejenige Richtung, welche man mit dem Namen Genre zu bezeichnen pflegt, im Allgemeinen ebenso fremd geblieben sei, als dieselbe sich in der neueren vorherrschend zeige. Man muss aber diese Bemerkung, wenn sie wahr sein soll, auf die Kunst vor Alexander beschränken, denn von da gilt sie in dieser Ausdehnung keineswegs. So lange die griechische Kunst sich als eine rein nationale entwickelte und zur Zeit ihrer schönsten und kräftigsten Blüte, war ihr Charakter nicht der der Individuali-

tät. Die Aufgaben, welche der Kunst gestellt wurden, wie sie ihrem Umfang und ihrer Bedeutung nach das Wesen der Kunst bestimmen mussten, gingen nicht von Einzelnen aus, sondern vom Volke; an dieses wendete sich, für dieses schuf die Kunst. Dadurch wurde der Künstler genöthigt, in der geistigen Auffassung wie in der formalen Darstellung nicht bloss seine Subjectivität auszusprechen, sondern sich als den Repräsentanten seines Volks anzusehen, dessen Zustimmung er nur dann gewiss war, wenn er dem, was Alle dunkel ahnten, in leibhafter Gestalt den wahren Ausdruck gab, wie ja auch der Dichter nur das Wort für die Empfindung fand, die in Allen lebte. Die geistige Auffassungsweise, welche tief genug war, um allgemein, beweglich genug, um künstlerisch zu sein, war die mythische. Die Griechen haben, so lange sie Griechen und productiv waren, den Mythos weder von der Geschichte noch von der verstandesmässigen Reflexion streng geschieden, mythische Behandlung war die nothwendige Grundlage jeder künstlerischen Gestaltung, der sich auch der Stoff unterwerfen musste, dessen Natur nicht ursprünglich mythisch war. Nicht nur historische Gegenstände wurden in diesem Sinne aufgefasst, selbst die individuellsten Verhältnisse, wenn sie von der Kunst dargestellt wurden, nahmen einen mythischen Charakter an, und so reich war der Mythos, so scharf ausgeprägt und doch so bildsam seine Gestalten, dass der Künstler wie der Dichter nie verlegen war um ein treffendes Vorbild im Mythos für jede Erscheinung des wirklichen Lebens. Wenn auf diese Weise jeder Vorwurf, den die Kunst ergriff, aus dem Gebiet des Zufälligen in das höhere der poetischen Nothwendigkeit entrückt wurde, musste dadurch auch die Form bestimmt werden. Diese war kein abstractes Ideal, so wenig als der Mythos bewusste Allegorie war; sondern wie das Gebilde des Mythos entstand, indem der Mensch mit der vollen ungetheilten Kraft seines Geistes die ihn umgebende Natur durchdrang, und die sich zu eigen gemachte neu erschuf, so wurzelte die Kunst in der fleissigsten, liebevollsten Beobachtung der Natur in allen ihren Erscheinungen, aber sie drang bis in die tiefsten Gesetze derselben ein, um nach ihnen mit völliger Herrschaft über die Mittel in freier Schöpfung jeder Vorstellung ihren Leib zu bilden. Daher erscheinen uns die Werke dieser Kunst als Schöpfungen der Natur, aber einer höheren Natur, als die ist, mit der wir zu verkehren gewohnt sind. Auf diese Höhe wurden auch die Gegenstände gehoben,

in denen die Beschränktheit des Individuellen fast nothwendig erscheint, wie das Bildniss. Nicht das Zufällige der äusseren Erscheinung eines Mannes sollte es darstellen, sondern der Ausdruck dessen sein, was ihn über die Menge erhob, was ihn der Ewigkeit würdig machte, und so wurde auch das Bildniss zum Symbol.

Seit Alexander veränderten sich die Grundlagen des gesammten Cultus und namentlich auch der bildenden Kunst, welche mehr und mehr dem Individuellen freien Spielraum bot. Es war nicht mehr das Volk, für welches die Kunst thätig war, sondern die Könige und Vornehmen stellten die Aufgaben, die Gebildeten, nicht mehr eins mit dem Volk, und die Kenner waren es, nach deren Beifall man strebte. So wie diese ihre ganz besonderen Neigungen und Richtungen befriedigt sehen wollten, so suchte auf der anderen Seite der Künstler, seine Auffassung, sein eigenthümliches Talent, seine Virtuosität geltend zu machen. Der Glaube an die Religion war durch die verschiedenartigsten Einflüsse geschwächt und getrübt, das mythische Element war nicht mehr die natürliche Grundlage aller künstlerischen Auffassung, sondern ein Mittel gelehrter und geistreicher Darstellung. Alles dieses rief ein ganz verändertes Verhältniss der Kunst gegen die Natur hervor, die mehr im Einzelnen und je nach Massgabe der Individualität des Künstlers aufgefasst wurde. Wenn dadurch auf der einen Seite die grösste Virtuosität erzeugt wurde, so führte es wiederum auch zu einer Darstellung nach abstractem Schema. In engem Zusammenhange damit stand es, dass die gesammten Aufgaben der Kunst nicht mehr in so grossartigem Geist aufgefasst und dargestellt wurden, sondern die Freiheit des Individuellen auch die Beschränktheit desselben offenbarte. Hiezu kam die Vorliebe, welche ein gebildetes Zeitalter, das sich im Bewusstsein seiner Bildung von dem Naturzustande des Volkes entfernt fühlt, für Darstellungen des Volkslebens empfinden musste, eine Vorliebe, in welcher sich das Gefühl der Ueberlegenheit und eine gewisse Sehnsucht nach der naiven Unschuld solcher Zustände begegneten. Das Verdienst und der Reiz solcher Darstellungen bestand, da sie nicht der natürliche, aus ihm selbst hervorgewachsene Ausdruck des Volkslebens waren, in der scharfen und feinen Beobachtung der individuellsten Charakterzüge und in der geschmackvollen und geistreichen Verarbeitung zu kleinen Gemälden. Der angeborne Kunstsinn aber bewährte sich in der unbe-

fangenen Würdigung des Wahren und Schönen auch in dieser Sphäre, der sich vor Plumpheit und Uebertreibung zu wahren wusste. Diese Richtung des künstlerischen Geistes rief in der Litteratur die bukolische Poesie und ihr verwandte Erscheinungen hervor, wie in unseren Tagen die Dorfgeschichten, in der bildenden Kunst des Genre. Statt grosser das Volk bewegender Ideen reichte der geistreiche Einfall aus, und die Form wurde der Natur nachgebildet, nicht nachgeschaffen. Je mehr der eigentlich künstlerische Sinn in der Menge erlosch, und so mehr Beifall fand diese Richtung, da Naturwahrheit in diesem Sinne mehr Theilnahme und Verständniss fand und findet, als die ideale Wahrheit einer freischaffenden Kunst, und die in ihr dargelegte Virtuosität auch den Kenner befriedigte. Besonders bei den Römern, die von Natur für die Kunst nicht geschaffen waren, konnte diese Richtung derselben am ehesten auf Empfänglichkeit rechnen, weil sie dem Beschauer am wenigsten Anstrengung im Genuss zumuthete, und weil sie ganz besonders geeignet war, seinen praktischen Anforderungen zu genügen, indem sie sich zum Schmuck Alles dessen, womit üppige Genusssucht ihn umgab, willig darbot und hier einen reichen Spielraum fand.

In der That ist uns auch eine beträchtliche Anzahl von genreartigen Kunstwerken aus dem Alterthum erhalten, welche eine sorgfältigere Behandlung, als ihnen meistens widerfährt, im kunstgeschichtlichen Interesse verdienen. Denn zum grossen Theil sprechen sie den Geist ihrer Zeit unbefangener und wahrer aus, als manche andere Kunstwerke, die als ein Erbtheil früherer Zeit erscheinen, das neu aufgeputzt und nachgebildet wird. Auch wird man bei näherem Eingehen auf das Künstlerische für das Verzichtleisten auf mythologische und symbolische Gelehrsamkeit durch eine Fülle anmuthiger und reizender Gestalten und Motive hinreichend entschädigt.

Ich wünsche durch diese Andeutungen, deren weitere Ausführungen ich mir für jetzt versagen muss, es zu rechtfertigen, wenn ich einen kleinen Kreis von Kunstwerken, die nur ein untergeordnetes Interesse zu haben scheinen, eine nähere Betrachtung zuwenden. Die Veranlassung gab mir Hr. Prof. Ross in Halle durch die Mittheilung einer Zeichnung zweier kleiner Marmorstatuen, schon deshalb einer Berücksichtigung würdig, weil sie in Athen gefunden sind. Sie stellen einen Knaben vor, der mit einer Gans oder Ente spielt; wir finden aber dieses

einfache Motiv in einer Reihe von Gruppen so anmuthig variiert, dass es der Mühe lohnt, sich dieselben näher anzusehen. Ich beschränke mich, da es mir nicht um Erläuterung eines antiquarischen locus zu thun ist, auf die Werke der Sculptur, welche einen Knaben mit einem Wasservogel vorstellen. So allgemein sich auszudrücken, ist rathsam, weil man Gans und Ente nicht immer ganz charakteristisch unterschieden findet, ja mitunter mischt sich Manches von der Bildung des Schwans hinein; wie denn die alte Kunst die Beiwerke nicht selten etwas leichthin behandelte, und namentlich kleiner darstellte als sie in Wirklichkeit sind.

Ich beginne meine Musterung mit einer Gruppe, welche einen Knaben von ganz zartem Alter, aber kräftigem Körperbau sitzend vorstellt; mit der Linken hat er eine Ente gepackt, die er mit dem fest aufgestemmten Arm auf den Boden presst. Denn er ist so eben bemüht aufzustehen; das linke Bein ruht noch, nach Kinderweise untergeschlagen, das rechte aber hat er frei gemacht, stemmt den Fuss auf und sucht sich aufzurichten, der Leib, stark nach vorne geneigt, folgt dieser Bewegung und drückt die Anstrengung aus, die das Knäblein aufbietet. Aber er ist noch nicht im Stande sich allein aufzurichten, und der rechte Arm ist wohl nicht allein um der Bewegung des ganzen Körpers nachzuhelfen erhoben, sondern er scheint ihn um Beistand auszustrecken. Damit stimmt auch der aufwärts gewendete Kopf, der nach oben gerichtete Blick, der geöffnete Mund, worin sich das Verlangen nach Hilfe ausspricht, die er von einem Erwachsenen erwartet. Nicht als ob eine Figur fehlte, welche die Gruppe erst vollständig machte; es ist der Beschauer, der vor den Knaben hintritt, an den er sich wendet. Von dieser Gruppe sind mindestens sieben Wiederholungen bekannt, welche grösstentheils schon von Meyer (zu Winckelmann V p. 586) erwähnt sind

im Vatican; Visconti mus. Pio Cl. III, 36. Clarac mus. de sc. 877, 2229. Beschrbg. Roms II, 2 p. 269, 45.

ebendaselbst; Beschrbg. Roms II, 2 p. 252, 19: «Knabe auf dem Boden sitzend, mit einer Ente,» wahrscheinlich das von Visconti erwähnte, mit dem vorigen zugleich in Genzano gefundene, aber weniger gute erhaltene Exemplar.

im farnesischen Pallast zu Caprarola, von Visconti angeführt.

in Florenz, gall. di Fir. IV, 70. Clarac. mus. de sc. 877 A, 2230 A.

ebendaselbst, gall. di Fir. IV, 71. Clarac. mus. de sc. 877, 2230, beide von Lanzi real gall. di Fir. p. 196 erwähnt, vgl. Meyer, Amalth. II p. 197.

in Rom einst im Studio bei Cavaceppi.

im Pallast des Marchese Giugni, beide erwähnt von Zannoni gall. di Fir. IV, 2 p. 75 f.

Diesen ist ohne Zweifel noch beizuzählen eine Gruppe

im Museo Borbonico, Neap. ant. Bildw. p. 94, 310b: «Sitzender Amor mit einer Gans spielend, von gewöhnlicher Arbeit,»

da mit ziemlicher Sicherheit zu vermuthen ist, dass dieselbe Composition wiederholt ist, denn dass statt des Knaben Eros dargestellt ist, macht keinen wesentlichen Unterschied. In den zahlreichen Darstellungen verwandter Art sehen wir in beständigem Wechsel Knaben und Eroten angewendet ohne dass der Sinn derselben verändert würde, es ist vielmehr ein Zug jener durchgehenden Neigung, auch individuelle Vorstellungen auf das mythische Gebiet hinüberzuspielen. Die bis ins Einzelnste gehende genaue Uebereinstimmung der verschiedenen Gruppen giebt uns die sichere Gewähr eines gemeinsamen Originals, dessen Trefflichkeit die besser gearbeiteten Exemplare, eins im Vatican und eins in Florenz, welche nach Zannonis Aussage durch die Gruppe beim Marchese Giugni noch weit übertroffen werden, uns ahnen lassen. In allen aber spricht uns der unbefangene Ausdruck der kindlichen Natur an, die Wahrheit in den weichen Formen, die Lebendigkeit in der den ganzen Körper durchdringenden Bewegung, der Eifer und die Anstrengung des Knaben, der sogar seines Lieblingsvogels vergisst, mit dem er eben noch gespielt, und ihn an die Erde drückt, um sich nur aufzuhelfen. Das physische Motiv ist, wie es diesem Alter angemessen ist, das vorwiegende und eigentlich bestimmende, das geistige schimmert nur durch, und die vergebliche Anstrengung, die ohne allen Schmerz ist, erregt einen sehr heiteren Eindruck. Hinsichtlich des Ausdrucks dieser harmlosen Kindernatur wüsste ich kaum etwas passender zu vergleichen, als die Kinder auf gewissen kleinen griechischen Gefässen, die bald kriechend bald sitzend sich einer Frucht, eines Vogels, eines Kruges zu bemächtigen suchen, Figuren von der reizendsten Naivetät. S. Bröndsted Voy. I p. 129. Stackelberg Gräb. d. Hell. 17. Gerhard ant. Bildw. 312. Nach Zannonis Bemerkung sind die in Florenz befindlichen Gruppen ursprünglich für einen

Brunnen bestimmt, und die Löcher noch bemerklich, durch welche das Wasser aus dem Schnabel des Vogels spritzte; deshalb ist auch der Kopf desselben nach oben gewendet.

Mit einer sehr geringen Modifikation ist unsere Gruppe zur Verzierung eines in Athen gefundenen Thongefässes angewendet worden, dessen Bauch durch sie gebildet wird (Panofka cab. Pourtalès p. 28. Dubois cat. Pourt. p. 139, 837). Der Unterschied besteht darin, dass der rechte Arm auf dem Vogel ruht, und dass der linke ebenfalls auf die Erde gestemmt ist. Nicht nur ist der Eindruck grösserer Festigkeit der Bestimmung angemessen, als Stütze zu dienen, sondern der erhobene, freistehende Arm wäre hier unzweckmässig gewesen. Der Knabe ist mit Epheu bekränzt, was Veranlassung gegeben hat, ihn für den jungen Dionysos oder gar Silenos zu erklären.

Wesentlich verschieden ist die Gruppe eines Eros mit der Gans, welche sich auf dem Deckel einer bronzenen Lampe aus Herculanum findet (Ant. di Ercol. VIII, 19). Der Flügelknabe ist sitzend dargestellt, neben ihm steht die Gans, die Kette, nach welcher der Deckel befestigt wird, ist um ihren Fuss geschlungen, wie um sie zu fesseln. Mit beiden Armen hält er ihren Hals umschlungen, und während er das Kinn als Stütze für den Arm gebraucht, legt er den Kopf auf den Rücken der Gans, die mit vorgestrecktem Hals, schreiend, sich loszumachen sucht, und ihm den einen Fuss, den sie frei hat, in die Seite stemmt. Hier ist schon ungleich mehr Bewegung, und der schelmisch heitere Ausdruck des Knaben, der in aller Behaglichkeit dasitzt, bildet einen hübschen Gegensatz zu der in voller Angst arbeitenden Gans.

Gleichmässig ist die Anstrengung von beiden Seiten in einer dritten Gruppe ausgedrückt. Der Knabe, schon etwas mehr herangewachsen, von kräftigem derbem Körperbau und keckem Ansehen, steht mit ausgespreizten Beinen fest da. Er hat die Gans, die zu seiner Linken steht, mit beiden Händen fest um den Hals gefasst, und sucht sie, die sich heftig sträubt, mit fortzuschleppen, indem er nach der Rechten hin eine Wendung macht. Dadurch gewinnt sowohl die Anstrengung, welche der Knabe machen muss, als der Widerstand der Gans den lebhaftesten Ausdruck. Dem Eindruck, den diese Gruppe machen soll, angemessen ist hier die Gans in ihrer natürlichen Grösse dargestellt, damit sie als ein würdiger Gegenstand sich zeige, an dem er seine Kraft versucht, und wenn in jener ersten

Gruppe die vergebliche Bemühung des kleinen Knaben einen heitern Eindruck machte, so freut man sich hier über die Keckheit und Kraft des tüchtigen Jungen. Auch diese Gruppe ist in nicht wenigen Exemplaren auf uns gekommen. Schon

Aldovrandi (Statue p. 137) erwähnt eine Gruppe im Garten des Cardinal Cesi, welche einen Brunnen schmückte, mit den Worten: «un putto che prema un ansera per fargli gettar acqua dal collo, tutto intero, et questa è una delle belle cose di Roma per stare piccola» vgl. Ornithol. III p. 127, was von Zannoni auf eine den oben erwähnten ähnliche Gruppe gedeutet ist.

im Capitol befindet sich eine zweite, mus. Capit. III, 64. Meyer zu Winckelmann V p. 584.

Im Jahr 1789 und 1792 wurden bei Roma vecchia drei Exemplare von vortrefflicher Arbeit gefunden, (Riccy del antico pago Lemonio p. 132. 141 f. Visconti opp. I p. 179. 187), «gemacht wie von einem Meister, der selbst Originale schaffen könnte» (Welcker akad. Kunstmus. p. 45f.), jetzt

in Paris, mus. Nap. IV, 36. Clarac mus. de sc. 293,694. Visconti opp. IV, 23 p. 166 ff.

im Vatican, Clarac mus. de sc. 875, 2227. Beschrbg. Roms II, 2 p. 265.

ebendaselbst, Beschrbg. Roms II, 2 p. 276, 11.

Endlich findet sich noch eine Wiederholung aus dem Pallast Braschi

in München, Clarac mus. de sc. 875, 2232. Beschrbg. d. Glyptoth. 123.

Die vollkommene Uebereinstimmung dieser Gruppen untereinander weist wiederum auf ein berühmtes Original hin, und dieses ist zuerst von Aldovrandi (ornith. III p. 127), dann von Fea (z. Winckelmanns Stor. II p. 121), denen man fast allgemein gefolgt ist, in den Worten des Plinius (XXXIV, 8, 19) nachgewiesen: *Boethi, quamquam argento melioris, infans eximie anserem strangulat.* Boethos war vorzüglich berühmt als Toreut und war als solcher von Plinius erwähnt (XXXIII, 12, 55 vgl. Cic. Verr. IV, 14, 32); deshalb sagt er hier, wo er ihn unter den Erzgiessern aufführt *quamquam argento melioris.* Der Gegensatz *infans eximie anserem strangulat*, dem Sinne nach ganz richtig, ist freilich preciös ausgedrückt; indess würde das bei Plinius kein Bedenken erregen: allein in der Bamberger Handschrift wird *infans sex annis anserem* gelesen, das aus *sex anno*

corrigiert ist. Den Buchstaben nach wäre es leicht hieraus *sexennis* oder *sex annorum* zu machen, allein diese genaue Angabe des Alters wäre sehr befremdlich; man könnte an eine Bezeichnung des Stoffes denken, aber was den Buchstaben nach das nächste wäre *ex auro* oder *ex stanno* ist nicht passend; die richtige Herstellung der Worte ist noch zu finden. Es ist wohl nicht zu bezweifeln, dass es derselbe Boethos sei, von dem Pausanias (V, 17, 1) ein vergoldetes sitzendes nacktes Kind im Heretempel in Olympia sah; er nennt ihn *Καρχηδόνιος*, wofür wohl mit Müller (Arch. §. 159, 1.) *Καλχηδόνιος* zu schreiben ist. Dass aber der Boethos, welcher als Vater der Bildhauer Menodotos und Diodotos aus Nikomedien genannt wird, mit dem Toreuten identisch sei, wie R. Rochette (lettre à Mr. Schorn p. 237) will, ist nicht einmal wahrscheinlich.

Wunderlich und ihrer Bedeutung nach nicht klar ist eine Gruppe in Neapel (Clarac mus. de sc. 876, 2228. Neapels ant. Bildw. p. 91, 298), welche einen schon grösseren Knaben vorstellt, der das eine Knie auf den Rücken einer Gans stützt, deren Hals er mit beiden Händen umfasst. Aber es ist hier so Vieles ergänzt, dass man nicht sicher urtheilen kann.

Endlich komme ich zu den athenischen Statuen, welche durch eine kurze Erwähnung im Bullettino (1842 p. 174) bereits bekannt waren. Die erste wird im Theseustempel aufbewahrt (Schöll arch. Mitth. p. 117, 142), und ist bis auf den fehlenden Kopf wohl erhalten, übrigens von gewöhnlicher Ausführung. Sie stellt in natürlicher Grösse einen nackten Knaben vor von derben, runden Formen, der mit geraden Beinen fest da steht. Mit der Linken drückt er den Vogel, den er unter dem Flügel sorgfältig gefasst hat, gegen seine Brust, während er den ausgestreckten Zeigefinger der rechten Hand tändelnd dem Schnabel des Vogels entgegenhält, ganz wie es bei Catullus heisst:

quoi primum digitum dare adpetenti
et acris solet incitare morsus.

Obgleich der Kopf des Vogels abgebrochen ist, so ist doch das Motiv in der Bewegung des Halses zu erkennen, der übrigens für eine Ente, für die man der Grösse nach den Vogel halten möchte, wohl zu lang ist. In einer übrigens arg verstümmelten Statue des britischen Museums, welche von Lord Elgin aus Griechenland mitgebracht ist (Clarac mus. de sc. 876, 2228 C. synopsis p. 103, 221) ist grade dieser Theil wohl erhalten, nur ist es der Daumen der rechten Hand, in den der Vogel spielend

beisst. Eine Statue im Vatican (Clarac mus. de sc. 878, 2234. Beschrbg. Roms II, 2 p. 84, 649), die sich dadurch unterscheidet, dass der Knabe mit einem kurzen Gewande bekleidet ist, wäre ohne Zweifel, da der rechte Arm fehlt, in derselben Weise zu ergänzen gewesen.

Es ist interessant, hiemit die berühmte etruskische Bronze des Museums in Leyden zu vergleichen (Coltellini duc ragionamenti Taf. 2. Lanzi saggio II, Taf. 15, 6. Micoli storia 43. Müller Denkm. a. K. I, 58, 294). Ein nackter Knabe, nach etruskischer Sitte mit der bulla und mit einem Armband geschmückt, die Haare auf dem Scheitel zierlich geflochten — was sich auch sonst ähnlich findet z. B. Clarac mus. de sc. 647, 1473. Campana opp. ant. di plast. 15 — steht ruhig da und trägt auf der Linken eine Ente, deren Schnabel er mit dem Zeigefinger der Rechten berührt, also ganz dasselbe Motiv. So weit dieses sorgfältig gearbeitete Werk hinsichtlich der Ausführung die eben genannten auch übertrifft, steht es ihnen doch in anderer Beziehung nach. Es ist härter, steifer, was nicht allein dem Material zuzuschreiben ist, und so hübsch auch die Aufmerksamkeit ausgedrückt ist, mit welcher der Knabe den Vogel betrachtet, so fehlt doch die Innigkeit, welche ein kindliches Gemüth im naiven Vertrauen auf Theilnahme und Erwiederung in das Verhältniss zu einem Lieblingsthier hineinlegt, und deren einfacher und wahrer Ausdruck jene kleinen Gruppen so anziehend macht.

Dieses ist in gewisser Beziehung noch gesteigert in einer schönen Gruppe von Terracotta (R. Rochette choix de peint. p. 135. Vign. 8). Ein vollständig bekleidetes Mädchen ist es hier, welche mit beiden Händen eine Gans hält und gegen ihre Brust drückt; neben ihr steht ein mit einem Gewand leicht bekleideter Knabe, der sie mit dem rechten Arm umfasst hat, und mit der Linken den Kopf des Vogels ergreift. Hier findet die Zuneigung der beiden Kinder zu einander in der gemeinsamen Theilnahme für den Lieblingsvogel einen neuen Ausdruck.

Die zweite athenische Statue, im Besitze des ehemaligen französishen Gesandten, Hrn. v. Lagrené, ist leider zu verstümmelt, um mit Sicherheit das Motiv derselben zu bestimmen. Der Knabe ist schon mehr herangewachsen, die Formen seines Körpers sind schlanker, feiner, in dem Charakter der Bewegung liegt schon mehr Gefühl, mehr Bewusstsein. Er drückt mit der Linken die Gans an die Hüfte, und indem dieser sich anschmiegt, verursacht er eine leise Neigung des Körpers, die in

Schultern und Brust deutlich ausgesprochen ist. Daraus lässt sich mit Sicherheit schliessen, dass der Kopf dem Thiere zugeneigt war, mit dem ohne Zweifel die rechte Hand spielend beschäftigt war, wie denn auch der Ansatz des Halses die Bewegung, die es dem Knaben entgegen machte, noch erkennen lässt. Sehr ähnlich ist eine Statue im Museo Borbonico (Clarac mus. de sc. 877 B. 2228 D), nur hat sie durch die Richtung des Kopfes und den herabhängenden rechten Arm etwas gleichgiltig Ruhiges, wenn dieses nicht etwa die Folge einer modernen Restauration ist.

Anders aufgefasst ist die reizende Bronzefigur eines Eros, in Pompeji gefunden, wo sie einen Brunnen zierte (mus. Borb. IV, 55. Clarac mus. de sc. 875, 2228 B). Soeben hat er die Gans ergriffen, und trägt sie eilig fort, indem er die mit Flügeln und Kopf unruhig sich bewegende mit der Linken an sich drückt und die Rechte frohlockend erhebt.

Ueberblicken wir die Reihe der verschiedenen Motive, in denen das Spiel mit der Gans oder Ente dargestellt ist, wie einfach und wahr alle sind, und wie in jedem eine neue Seite der kindlichen Natur sich ausspricht, so bedarf es gar der Frage nicht, was die Künstler zu diesen Darstellungen veranlasste. Indessen darf man daran erinnern, dass den Alten die Gans vorzugsweise als ein schöner Vogel galt, wie Artemidoros (IV, 83) als Grund einer Traumdeutung *τὸ περικαλλὲς τῶν χηνῶν* angiebt, und besonders die mit unserer Anschauungsweise nicht immer übereinstimmenden Vergleichungen beweisen. Daher wurden Gänse in Tempeln (Artemid. IV, 83) — nicht bloss denen des Priapus (Petron. 136. 137), was oft einseitig urgiert ist — häufig gehalten, so wie man sie auch als Hausthiere liebte, und auf dem Grabmal einer Frau war unter anderm eine Gans vorgestellt, weil, wie es in dem Epigramme (anth. Pall. VII, 425, 7) heisst,

τὰν δὲ δόμων φυλακᾶς μελεδήμονα χᾶν ἀγορεύει.

Man erzählte von Gänsen, welche zu Menschen, wie zu einem schönen Knaben Amphilochos in Aigion (Athen. XIII p. 606 C. Ael. h. an. V, 29. Plut. sol. an. p. 972 F. Plin. X, 22, 26), zur schönen Glauke (Ael. h. an. V, 29. Plin. X, 22, 26), zum Philosophen Lakydes (Athen XIII p. 606 C. Ael. h. an. VII, 44. Plin. X, 22, 26), eine zärtliche Neigung bewiesen hatten. Unter den Geschenken, mit denen man Knaben vorzugsweise erfreute, werden Gans (Arist. av. 706) und Ente (Plaut. capt. V, 4, 5)

genannt, und *νηττάριον* (Arist. Plut. 1014. Bekker an. p. 857) wie *anaticula* (Plaut. asin. III, 3, 103) waren zu Liebkosungen geworden.

Zu bemerken ist auch, dass von drei verschiedenen dieser Gruppen mit Sicherheit überliefert ist, dass sie zur Verzierung eines Brunnens dienten, während es von den übrigen, zum Theil weil sie verstümmelt gefunden worden sind, nicht auszumitteln ist. Gewiss war gerade an dieser Stelle das Spiel mit dem Wasservogel passend. In diesem Sinne erscheint die Gans in der Sage von Herkynna. Diese war eine Tochter des Trophonios (Tzetz. z. Lyc. 152) und wurde mit ihm gemeinsam zu Lebadeia verehrt (Liv. XCV, 27. Paus. IX, 39, 2). Einst spielten sie und Kora mit einer Gans, welche ihnen entlief und in einer Höhle sich unter einem Stein verbarg; als Kora diesen entfernte, sprudelte die Quelle hervor, welche den Namen der Herkynna erhielt. In der Nähe derselben war ein Tempel der Herkynna, in welchem das Bild einer Jungfrau mit einer Gans sich befand (Paus. a. a. O.). Hier ist also die Gans als Symbol der Quelle, welche im Cultus des Trophonios eine wichtige Rolle spielte, und noch heute erkennbar ist (Ulrichs Reisen p. 166 ff. Stephani Reise p. 66 ff.). Dieselbe Vorstellung liegt zu Grunde, wenn von den auf Sarkophagen und anderen Kunstwerken so häufig vorkommenden Jahreszeiten (Zoega bass. II p. 222) der Winter fast regelmässig eine oder zwei Enten und Gänse trägt, die Wasservögel als Symbol der feuchten Jahreszeit. In den Epigrammen auf die Abbildungen der Monate heisst es vom Februar (anth. Lat. V, 73, 1039 M.):

At quem caeruleus nodo constringit amictus,
quique paludicolam prendere gaudet avem,
daedala quem iactu pluvio circumvenit Iris,
Romuleo ritu februa mensis habet:

das Bild zeigt eine Frau mit einer Ente (Montfaucon ant. expl. suppl. I, 6). Vom November heisst es dagegen (anth. Lat. V, 82; 1048 M. vgl. Montfaucon a. a. O. 15):

Carbaseo post hunc artus indutus amictu
Memphidos antiquae sacra deamque colit,
a quo vix avidus sistro compescitur anser
devotusque sacris incola Memphidiis.

Dass die Gans der Isis heilig war, ist auch sonst bekannt (Heinsius zu Ov. fast. I, 435. Cuper Harpocr. p. 54. Jacobs an. anth. Gr. II, 2 p. 150 f.).

BERICHTE DER KÖNIGL. SÄCHS. GESELLSCHAFT DER WISSENSCHAFTEN.

1850.

4. MAI. SITZUNG DER PHILOLOG. HISTOR. CLASSE.

Herr *Jahn* las *über die Kunsturtheile bei Plinius.*

Plinius (XXXV, 9, 36) berichtet von Zeuxis: *fecit et Penelopen, in qua pinxisse mores videtur.* Diese Worte haben wiederholt Anstoss gegeben, da sie dem Ausspruch des Aristoteles (poet. 6, 11): ἡ δὲ Ζεύξιδος γραφὴ οὐδὲν ἔχει ἦθος gerade entgegenzustehen scheinen. Wenn Winckelmann (Werke VI, 1 p. 90. VII, p. 100), der übrigens den Aristoteles nicht richtig versteht, annimmt, dass dieses Gemälde von dem tadelnden Urtheil des Aristoteles eine Ausnahme gemacht habe, so ist das eine ziemlich willkührliche Ausflucht[1]; Silligs Muthmassung (cat. artif. p. 461) aber, Plinius spreche nur ein individuelles Urtheil aus und habe das Gemälde vielleicht nicht einmal gesehen, ist ganz unwahrscheinlich und widerspricht sich selbst. Dass die Lesart schlechter Handschriften, *amores,* keine Hülfe gewähre, liegt auf der Hand; dadurch würde etwas dem bestimmt ausgeprägten Charakter der Penelope widersprechendes ausgesagt werden. Auf andere Weise hat Creuzer (zur Archäologie I, p. 79 ff.) zu helfen gesucht. «Den Freiern gegenüber,» sagt er, «hatte Penelope ein kluges und täuschendes Zaudern beobachtet, und zwar drei Jahre hindurch, als sie das Gewebe, das sie am Tage gefertigt, immer bei Nacht wieder auflöste. Da hatte sie ja endlich die Ungeduld der Achäer hervorgerufen, sich selbst aber dadurch dem Ulysses aufbehalten; und die homerische Penelope, am Webstuhl oder Stickrahmen, *moras nectens,* war eine Situation eines Künstlers würdig, der, wie seine grossen Mitgenossen der Kunst, es liebte, Gegenstände aus dem Homer zu entnehmen, wie unter Andern die Helena desselben Zeuxis beweiset; dahingegen nicht abzusehen ist, warum gerade in der Penelope die Sitten, der Charakter oder, wenn man will, die Gemüthsverfassung vorzugsweise her-

---

1) Bergk (Zeitschr. f. Alterth. Wiss. 1847. p. 264) spricht im Wesentlichen, soviel ich sehe, dieselbe Meinung aus.

vorgehoben sein sollten. — Mit Einem Worte: ändert man im Plinius: *in qua pinxisse moras videtur*, so hat die Stelle einen Sinn, der ganz auf die listige Zauderin Penelope passt; und die Stelle steht nun nicht mehr mit dem gewichtigen Zeugnisse des Aristoteles in Widerspruch. Man sah in dem Bilde die schöne Penelope, wie sie beim Fackelschein das Gewebe wieder auflöste, und man urtheilte, das seien die Zögerungen, womit sie die Freier getäuscht.»

Ich kann mich nicht überzeugen, dass diese Aenderung richtig sei. Erstens scheint mir, dass die angegebene Situation nur dann vollständig klar ausgedrückt sein würde, wenn auch die Freier dargestellt wären wie sie Penelope beim Auflösen ihres Gewebes überraschen. Das steht nun nicht bei Plinius, eine figurenreiche Composition der Art ist auch gegen die Weise des Zeuxis, und jedesfalls würde die Ueberraschung so sehr das Grundmotiv sein, dass das Zaudern der Penelope dagegen in den Hintergrund treten müsste. Wenn aber auch ein Künstler die Penelope als einzelne Figur malen und als bezeichnende Situation das Auflösen des Gewebes wählen wollte, wie Philostratos denn ein solches Gemälde erwähnt[2]), so würde dies immer als äusseres Attribut erscheinen. Das Zaudern der Penelope ist ja kein Zaudern ihres Sinnes; sondern der äussere Zweck, den sie verfolgt, ist Zeit zu gewinnen: ihre Stimmung ist anderer Art. Liebe, Kummer, ja wenn man will List, kann sie ausdrücken, nicht *moras*. Denn nach der Art, wie Plinius redet, kann er nur sagen wollen, der Künstler habe ein sprechendes Bild einer Gemüthsverfassung gegeben, nicht ein äusserliches Motiv gut dargestellt. Wollte er die *morae* ausdrücken, so musste er eine Person wählen, die in einer angemessenen Situation die innere Unentschlossenheit und das dadurch bewirkte Zaudern und Zögern ausdrückte: das gilt eben von Penelope nicht. Endlich würde aber, wenn man *moras* liest, der Widerspruch mit Aristoteles keineswegs gehoben sein. Denn jedesfalls würde dadurch an dem Gemälde des Zeuxis die Vollendung des lebendigen und charakteristischen Ausdruckes gepriesen sein, und diesen vermisst ja Aristoteles an ihm.

---

2) Phil. Im. II, 28: *Ἐπεὶ τὸν τῆς Πενελόπης ἱστὸν ἆθεις ἐντετυχηκὼς ἀγαθῇ γραφῇ καὶ δοκεῖ σοι πάντα ἴστου ἔχειν, στήμοσί τε ἱκανῶς ἐντίταται καὶ ἄνθεα κεῖται ὑπὸ τῶν μίτων καὶ μόνον οὐχ ὑποφθέγγεται ἡ κερκίς, αὐτή τε ἡ Πενελόπη κλαίει δακρύοις οἷς τὴν χιόνα τήκει Ὅμηρος καὶ ἀναλύει ἃ διὔφηνεν.*

Wenn man die Worte des Plinius ohne alle Rücksicht auf einen möglichen Widerspruch mit Aristoteles für sich betrachtet, so ist die einfachste Deutung, wie mir scheint, die schon von H. Meyer (zu Winckelmann W. VI, 2 p. 179. Kunstgesch. I p. 152) gegebene, Zeuxis habe in seiner Penelope ein Bild der Zucht und Sitte selbst gegeben. Ganz in derselben Weise sagt Plinius von Silanion, der ein Bild des Apollodoros, eines jähzornigen, leidenschaftlichen Menschen, gemacht hatte (XXXIIII, 8, 19): *hoc in eo expressit, nec hominem ex aere fecit, sed iracundiam;* und ebenso Philostratos von einem Gemälde der schlafenden Ariadne (im. I, 15): ὅρα καὶ τὴν Ἀριάδνην, μᾶλλον δὲ τὸν ὕπνον[3]). Creuzer wendet dagegen ein, es müsse dann entweder heissen *mores eius*, oder ein bestimmter Ausdruck gewählt sein, wie *pudicitia:* ich glaube mit Unrecht. Denn *mores* ist zwar medialer Bedeutung, und aus dem Zusammenhang geht erst mit Sicherheit hervor, ob die gute oder schlechte Sitte gemeint sei, aber im Allgemeinen ist die günstige Auffassung die entschieden vorwiegende, wie es ja auch im Griechischen und Deutschen nicht anders und durchaus naturgemäss ist. So kann es nicht zweifelhaft sein, was Horaz meint (epp. I, 1, 58): *est animus tibi, sunt mores,* und auch in der bestimmten Beziehung auf Zucht und Schamhaftigkeit findet es sich so gebraucht, z. B. bei Martialis (VIIII, 20, 7): *nec poteram gratus domino sine moribus esse;* (XI, 15, 3): *mores non habet hic meus libellus.* Gar kein Zweifel konnte über diese Bedeutung in der Anwendung auf Penelope sein, für welche das Beiwort σώφρων fast stehend geworden war[4]), mit welcher als einem Muster keuscher Zucht in Grabschriften[5]) verstorbene Gattinnen häufig verglichen werden. Es war also wohl kaum einer Missdeutung bei den Alten unterworfen, wenn es von einem Bilde der Penelope hiess, es sei eine Darstellung der *mores* selbst.

Um den Ausspruch des Aristoteles und sein Verhältniss zu dem Urtheil des Plinius zu würdigen wird es nicht überflüssig sein auf den technischen Gebrauch des Wortes ἦθος im Kunst-

---

3) Wenn Friebel (Graec. satyr. frr. p. 35) meint, bei Plinius (XXXIIII, 8, 19): *Praxiteles fecit — Liberum patrem ebrietatem nobilemque una Satyrum,* solle *ebrietas* nur bezeichnen, dass Dionysos in trunkenem Zustande dargestellt sei, so ist das dem Schriftsteller doch gar zu viel zugemuthet.

4) Dio Chrys. VII, 86. XV, 4. Plut. praec. coniug. VII, p. 447 Hutt. Lucian. Imag. 20. Achill. Tat. I, 8. Heliodor. V, 22. Anth. Pal. VIIII, 466. 522.

5) C. I. 1409. 1447. Ross Peloponn. I, p. 23. Welcker Syll. p. 82, 56.

urtheil näher einzugehen, der noch nicht vollständig erörtert zu sein scheint[6]). Es wird durch ἦθος dasselbe bezeichnet, was wir jetzt durch Charakter ausdrücken, dessen verschiedcn modificierte Bedeutungen denen des Wortes ἦθος ziemlich genau entsprechcn. Es bezeichnet den Zustand der Seele insofern er die Grundlage der Handlung ist, dieselbe bestimmt, und in jeder Kunst, welche Handlung darstellt, die Totalität der inneren Motive derselben[7]). Aristoteles, welcher das Wesen der Tragödie in die Darstellung der Handlung, πρᾶξις, setzt, lässt diesclbe beruhen auf dem ἦθος und der διάνοια (poet. 6, 5 f.); durch jenes erhält die Handlung einen bestimmten Charakter (ἤθη καθ' ἃ ποιούς τινας εἶναί φαμεν τοὺς πράττοντας, vgl. 6, 17: ἦθος τὸ τοιοῦτον ὃ δηλοῖ τὴν προαίρεσιν ὁποία τις), diese ist die äusserliche Darstellung jener durch die Rede (διάνοια ἐν ὅσοις λέγοντες ἀποδεικνύασί τι[8])). Die Darstellung des Charakters an sich ist nicht Aufgabe der Tragödie, sondern nur insofern die Handlung darauf beruht (τὰ ἤθη συμπεριλαμβάνουσι διὰ τὰς πράξεις); wie eine wahrhafte Tragödie undenkbar ist, die nicht Handlung darstellte, so giebt es dagegen viele, welche ἀήθεις sind, in welchen die Handlung nicht erscheint als das nothwendige Resultat der im Charakter der handelnden Personen begründeten sittlichen Motive, sondern zu einer Reihe von Begebenheiten wird. Wiederum findet sich bei Anfängern in der Dichtkunst viel häufiger die Fähigkeit sittliche Motive aufzufassen und in charakteristischen Zügen auszusprechen (ῥήσεις ἠθικαί), wobei sie denn freilich über das Einzelne nicht hinauskommen, als eine Handlung zu erfinden, ohne welche ein lebendig sich entwickelndes Ganzes nicht möglich ist. Für die Darstellung tragischer Charaktere nimmt Aristoteles später als die Haupterfordernisse in Anspruch (poet. 15, 1 ff.) dass sie tüchtig in ihrer Art, der Würde der Tragödie angemessen seien (χρηστά), der Art entsprechend, welcher sie angehören (ἁρμόττοντα), wahr und dem Leben entsprechend (ὅμοια), und consequent durchgeführt (ὅμαλα).

---

6) Ernesti lexic. rhet. s. v. Winckelmann Werke VI, 1 p. 89 ff. 2 p. 177 ff. VII p. 99 ff. Jacobs zu Philostr. p. 592. Welcker nouv. ann. II p. 390.

7) So ist τὸ ἦθος τῆς γραφῆς das Hauptmotiv des Gemäldes. Philostr. vit. Apoll. Tyan. II, 20. Philostr. iun. im. 1.

8) Entsprechend ist die von Varro (bei Non. s. v. *poscere* p. 374) beobachtete Unterscheidung: *in argumentis Caecilius poscit palmam, in ethesin Terentius, in sermonibus Plautus.* Und wie bei Aristoteles ἦθος und διάνοια einander gegenübergestellt sind, so bei Philostratos (vit. soph. II, 1, 13) ἦθος und ἑρμηνεία.

Wie hier mit besonderer Rücksicht auf die Tragödie das ἦθος behandelt ist, so bespricht es Dionysios von Halikarnass im Sinne der rhetorischen Darstellung. Auch hier werden ἦθος und πρᾶγμα einander gegenübergestellt (art. rhet. 10, 1. 11, 3). Πρᾶγμα bezeichnet das Thatsächliche, um welches es sich handelt, das daher die Grundlage der rednerischen Darstellung bildet; wenn daher mit Rücksicht auf den praktischen Erfolg dieses massgebend und entscheidend ist, so liegt dagegen das künstlerische Interesse in der Art und Weise, wie aus diesen factischen Grundlagen die Motive gezogen werden für die entsprechende Darstellung, und hierin zeigt sich das ἦθος. Daher sagt er (11, 3): *εἰ γὰρ ἀγῶνές εἰσι τῷ ῥήτορι δύο, ὁ τοῦ πράγματος καὶ ὁ τοῦ ἤθους, πρεσβύτερος δὲ ὁ τοῦ ἤθους καὶ κυριώτερος καὶ ὡς εἰπεῖν τῷ ῥήτορι μόνος ὁ τοῦ ἤθους ἀγών ἐστι.* Die Kunst des ἦθος besteht aber nicht etwa nur darin, dass man im Allgemeinen den Verhältnissen und Personen angemessen zu reden wisse, sondern dass in jedem einzelnen Moment das was aus der inneren Natur der Sache hervorgeht mit genauer Berücksichtigung der individuellsten Verhältnisse, mit scharfer Abwägung der verschiedenartigen Motive (*κρᾶσις τῶν ἠθῶν*), treffend und wahr dargestellt werde: also im höchsten Sinne gefasst die charakteristische Darstellung, als deren Muster Homer, Platon, Demosthenes gepriesen werden (10, 2). Von diesem *ἦθος ἴδιον* unterscheidet er aber das *ἦθος κοινόν* (11, 2) oder *τὸ ἐκ φιλοσοφίας* (10, 1), das wir ebenfalls mit Charakter bezeichnen würden, denn er versteht darunter jene feste Einigung aller Kräfte des Geistes und Gemüthes, welche jeder Aeusserung in Wort und That ein bestimmtes Gepräge giebt, auf welcher in der Kunst wesentlich der Styl beruht. *Δεῖ κἀν τῷ λόγῳ*, sagt er (10, 1), *ἓν μὲν ἦθος ἐκεῖνο τὸ μέγιστον, τὸ ἐκ φιλοσοφίας, ὥσπερ λογισμὸν ὑποκεῖσθαι τῷ λόγῳ, τὰ δ' ἄλλα ἐπάγειν, τὰ θυμικὰ λέγω καὶ τὰ οἰκτρὰ καὶ τὰ ἀστεῖα καὶ τὰ πικρὰ καὶ τὰ ἐπίφθονα, πάντα ταῦτ' ἐκείνου ἐξηρτημένα καὶ ἀλλήλοις συγκεχραμένα κατὰ τὸν τῆς χρείας λόγον.* Die Wirkung dieses ἦθος ist dann das *μεγαλοπρεπές*, das Grossartige. Je seltener sich das ἦθος in diesem höheren Sinne findet, da es eben eine bedeutende Natur voraussetzt, um so eifriger war man bemüht die Kunst der charakteristischen Darstellung besonders in den Rhetorenschulen auszubilden. Es ist begreiflich, dass man dabei in einen äusserlichen Schematismus gerieth, eine Anzahl von verschiedenen Charakteren, ἤθη, aufstellte, — wie schon Dionysios von Halikarnass deren anführt (11, 7) — die Kennzeichen derselben angab, und

danach Uebungen ausarbeiten liess. Quint. VI, 2, 17: *non parum significanter etiam illa in scholis ἤθη dixerimus, quibus plerumque rusticos superstitiosos avaros timidos secundum conditionem propositorum effingimus. nam si ἤθη mores sunt, cum hos imitamur, ex his ducimus orationem.* Ganz natürlich bekommt daher ἦθος und ἠθικός, was die Römer durch *moratus* ausdrücken[9]), die Bedeutung des charakteristischen, ausdrucksvollen in dieser mehr äusserlichen Auffassung[10]). Ἠθοποιία (ἠθοποιεῖν), das die Kunst dieser charakteristischen Darstellung bedeutet[11]), wird die Bezeichnung für die specielle rhetorische Uebung[12]), so wie ἠθολογία diejenige Art der Uebung heisst, da ein allgemeiner Satz mit dem Colorit einer bestimmten individuellen Situation ausgeführt wird (zu Persius p. 408), während ἠθολόγος den Mimen bedeutet, der Charakterdarstellungen dem täglichen Leben entnommen giebt[13]). Muster und Vorbild waren namentlich die Dichter der neueren Komödie, vor allen Menandros[14]), welche durch Ausbildung dessen, was wir ja ebenfalls Charakterrollen nennen, der Komödie ihren eigenthümlichen Charakter gaben, der in diesem Sinne ethisch ist, Darstellung der ἤθη. Da es leichter war, nach solchen Vorbildern zu arbeiten als psychologische Studien

---

9) *Morata narratio* bei Cic. top. 26, 97. Quint. IIII, 2, 64. Donat. Ter. Eun. II, 2, 1; *morata fabula* Hor. a p. 319, wo Acron sagt: *morata fabula, in qua mores singularum personarum optime exprimuntur; poema moratum* Cic. de div. I, 31, 67.

10) Vgl. Longin. π. ὕψ. 9, 15. rhett. gr. III p. 304. IIII p. 100. VI p. 376.

11) Vit. Sophocl. p. 132, 102 W.: *ὥστ' ἐκ μικροῦ ἡμιστιχίου ἢ λέξεως μιᾶς ὅλον ἠθοποιεῖν πρόσωπον*, vgl. p. 131, 95. Dion. Hal. de Lysia 18: *ἠθοποιεῖ καὶ κατασκευάζει τὰ πρόσωπα τῷ λόγῳ πιστὰ καὶ χρηστά*, vgl. 9. Aristid. Quint. de mus. II p. 87: *ποιητικῆς μέρη μὲν μίμησις καὶ διήγησις· τούτων δὲ ἑκατέρας μόρια ἠθοποιία τε καὶ διηγήματα.*

12) Ernesti lex. rhet. s. v. Westermann Gesch. der griech. Bereds. p. 266. Welcher Art die ἠθοποιίαι gewesen sein mögen, die Aratos nach Suidas geschrieben haben soll, weiss ich nicht; wenn nicht etwa dieser Titel, wie andere in demselben Artikel, corrupt ist.

13) Vgl. zu Persius p. LXXXIX ff. wo hinzuzufügen Plut. Symp. V pr. p. 673: *καὶ μίμοις καὶ ἠθολόγοις καὶ Μενάνδρῳ καὶ τοῖς Μένανδρου ὑποκρινομένοις.* Auch ist bei Athen. I p. 20 a. wohl mit Bergk (Jen. Litt. Ztg. 1844 p. 1210) zu lesen: *Νοήμων ὁ ἠθολόγος.*

14) Rhett. gr. V p. 527: *ἕτερον δέ ἐστιν ἦθος τὸ ἁρμόττον τῷ ὑποκειμένῳ προσώπῳ ὃ δὲ ὅλου τοῦ λόγου δεῖ τηρεῖν· ὡς ἐν ταῖς ἠθοποιίαις καὶ ταῖς Θουκυδίδου δημηγορίαις καὶ τοῖς Μενάνδρου δράμασιν ἔγνωμεν.* vgl. I p. 101.

zu machen, wurden die von ihnen aufgefassten Charaktere allmählich stehende Beispiele und immer dürftiger und unlebendiger behandelt. Vielfache interessante Belege im Besseren und Schlimmen geben die Briefe des Alkiphron.

Das Wort ἦθος wird demgemäss von den äusseren Erscheinungen gebraucht, in welchen der Charakter sich ausspricht, — τὰ περὶ τὴν ὄψιν εἴδη οἷς ἐμφαίνεται τὸ ἦθος (Plut. Alex. 1) — was wir meistens durch das Wort Ausdruck bezeichnen. So besonders von dem Ausdruck des Gesichtes, welcher in der aristotelischen Schrift über die Physiognomik häufig als τὰ ἤθη (oder τὸ ἦθος) τὰ ἐπὶ τοῦ προσώπου ἐπιφαινόμενα bezeichnet wird (2 p. 806a. 3 p. 807b. 808a. 809a. vgl. Philostr. iun. im. 7 p. 872. Boisson. z. Mar. p. 133. 134), wofür zur Erklärung gesetzt wird τὰ σχήματα καὶ τὰ παθήματα τὰ ἐπιφαινόμενα ἐπὶ τῶν προσώπων. Ebenso heisst es bei Philostratos (her. 2, 10 p. 683): τὸ ἐν Ἰλίῳ ἄγαλμα τοῦ Ἕκτορος — πολλὰ ἤθη ἐπιφαίνει τῷ θεωροῦντι αὐτὸ ξὺν ὀρθῷ λόγῳ· καί γὰρ φρονηματῶδες δοκεῖ καὶ γοργὸν καὶ φαιδρὸν καὶ ξὺν ἁβρότητι σφριγῶν καὶ ἡ ὥρα μετ' οὐδεμιᾶς κόμης. Und Theophrast sagt vom λογοποιός (char. 8) ὑπαντήσας τῷ φίλῳ εὐθὺς καταβαλὼν τὸ ἦθος καὶ μειδιάσας (ἐρωτᾷ), wo der Ausdruck καταβάλλειν τὸ ἦθος bedeutet «einen freundlichen Ausdruck annehmen» und erklärt werden kann durch den euripideischen (Cycl. 169): ἅπαξ μεθυσθεὶς καταβαλών τε τὰς ὀφρῦς. Denn nicht nur die Augen sind vorzugsweise der Sitz des Ausdrucks, weshalb Philostratos (im. II, 17 p. 838) von dem ἦθος τῶν ὀφθαλμῶν redet (vgl. II, 32 p. 858), sondern ganz besonders die Augenbrauen galten dafür. Daher verlangt der jüngere Philostratos von dem kundigen Erklärer von Kunstwerken, dass er namentlich auch wisse: τί ἐν ὀφρύων ἤθει κεῖται (im. pr. p. 861). So heisst es in seiner Beschreibung des Skythen, der den Marsyas schinden soll (im. 2 p. 865): καὶ ἡ ὀφρὺς δὲ ὑπέρκειται τοῦ ὄμματος ἐς αὐγὴν ξυνηγμένη καὶ διδοῦσα τί τῷ θυμῷ ἦθος, was durch die bekannte Statue deutlich wird; und von Iason (im. 7 p. 871): ὄμμα τε αὐτῷ χαροπὸν μὲν ὑπόκειται τῷ τῆς ὀφρύος ἤθει φρονούσης τε καὶ παντὸς ὑπεραιρούσης τοῦ ἀντιξόου. Auch in der Farbe kann dieser charakteristische Ausdruck liegen, wie wenn es bei demselben Philostratos (im. 8 p. 872) von Athene heisst: ξὺν ἀρρενωπῷ τε τῷ ἤθει τὴν παρειὰν ἐπιφοινίττουσα. Im Wesentlichen drücken die Römer dasselbe durch *vultus* aus. *Quemadmodum animo affecti sumus*, sagt Cicero (legg. I, 9, 27), *is qui appellatur vultus, qui nullo in animante esse praeter hominem potest, indicat. cuius vim Graeci norunt, nomen omnino non habent.*

Nicht allein im Gesicht zeigt sich das ἦθος, sondern überhaupt in jeder ausdrucksvollen Geberde, in der Bewegung des Körpers oder einzelner Glieder. Daher heisst es von einer Pantomima bei Aristainetos (I, 26): *φύσεως ἁπάσης ἐναργὴς ὑπάρχεις εἰκών, ἀντὶ χρωμάτων καὶ γλώττης χειρὶ πολυσχήμῳ καὶ ποικίλοις ἤθησι κεχρημένη.* Sehr passend hat Bast damit das Epigramm auf eine Tänzerin verglichen (Anth. Plan. IV, 288. anth. Pal. II p. 713): *οὔνομ' ἔχεις Λιβάνου, Χαρίτων δέμας, ἤθεα Πειθοῦς:* wie wir denn auch auf einem Vasenbild bei R. Rochette (mon. inéd. 8, 2) Peitho mit der Handbewegung der überredenden dargestellt sehen. In diesem Sinne findet sich ἠθικῶς wiederholt bei Aristainetos gebraucht, I, 24: *εἶπον ἠθικῶς ἄγαν μετὰ τῶν χειρῶν ὑποκινοῦσα σὺν τοῖς ὤμοις τὸ βλέμμα.* I, 27: *ἡ δὲ — τοῖς δακτύλοις τῆς δεξιᾶς ἠθικῶς οἷα γυνὴ τὸ μετακάρπιον ἐπικροτοῦσα τῆς εὐωνύμου χειρὸς ὑπεροπτικῶς ἀπεκρίθη.* II, 20: *ἡ δὲ τῇ λαιᾷ χειρὶ βραχὺ τὴν παρειὰν ὑποκλίνασα τῇ δὲ λαγόνι τὴν δεξιὰν ἐμβαλοῦσα ἠθικῶς ἅμα «τὸν λόγον ἀμυνοῦμαι» φησίν.* Deshalb wird ἦθος auch von dem Ausdruck des lebendigen mündlichen Vortrags gebraucht, wie bei Isokrates (Philipp. 26): *ἐὰν ἀναγιγνώσκῃ τις ἀπιθάνως καὶ μηδὲν ἦθος ἐνσημαινόμενος:* woher das bei den späteren Grammatikern so häufige *ἐν ἤθει ἀναγνωστέον* oder *ἐν ἤθει* allein bei Stellen, welche mit lebendigem, charakteristischem Ausdruck vorzutragen sind[15]).

15) Schol. Arist. Plut. 640. 652. Theocr. X, 38. XV, 28. Apoll. Rh. I, 689. Valckenaer z. Adon. p. 328. Boissonade z. Aristaen. p. 725.

Das Wort ἦθος hat auch in der Musik eine technische Bedeutung, welche mir nicht ganz klar geworden ist. Bei Sext. Emp. adv. mus. 48 p. 366 F. heisst es: *ἦθος ἔστι τι γένος μελῳδίας. καθὰ γὰρ τῶν ἀνθρωπίνων ἠθῶν τινὰ μέν ἐστι ὀνυθρωπὰ καὶ στιβαρώτερα, — τὰ δὲ εὐένδοτα πρὸς ἔρωτας καὶ οἰνοφλυγίας καὶ ὀδυρμοὺς καὶ οἰμωγάς, οὕτω τὶς μὲν μελῳδία σεμνά τινα καὶ ἀστεῖα ἐμποιεῖ τῇ ψυχῇ κινήματα, τὶς δὲ ταπεινότερα καὶ ἀγεννῆ. καλεῖται δὲ κατὰ κοινὸν ἡ τοιοντότροπος μελῳδία τοῖς μουσικοῖς ἦθος ἀπὸ τοῦ ἤθους εἶναι ποιητική.* Bacch. sen. introd. p. 19: *γένος δὲ μέλους ἦθος, καθολικόν τι παρεμφαῖνον, ἔχον ἐν ἑαυτῷ διαφόρους ἰδέας.* Nach Aristid. Quint. de mus. I p. 30 unterscheiden sich die *μελοποιΐαι γένει, συστήματι, τόνῳ, τρόπῳ, ἤθει:* als Beispiele des letzteren werden angeführt: *ὡς φαμὲν τὴν μὲν συσταλτικήν, δι' ἧς πάθη λυπηρὰ κινοῦμεν, τὴν δὲ διασταλτικήν, δι' ἧς τὸν θυμὸν ἐξεγείρομεν, τὴν δὲ μέσην, δι' ἧς εἰς ἠρεμίαν τὴν ψυχὴν περιάγομεν. ἤθη δὲ ταῦτα ἐκαλεῖτο, ἐπειδὴ περὶ τὰ τῆς ψυχῆς καταστήματα διὰ τούτων πρῶτον ἐθεωρεῖτο τε καὶ διωρθοῦτο.* Aehnliches findet sich, wo von der *μεταβολὴ κατὰ ἦθος* die Rede ist, z. B. Euclid. intr. harm. p. 21. Bacch. sen. Intr. p. 14, was Marcianus Capella *secundum morem* (VIIII p. 321) über-

Noch in einer anderen Richtung entspricht *ἦθος* dem was wir durch Charakter ausdrücken, wo es dem *πάθος*, der Leidenschaft, entgegengesetzt ist. Es bezeichnet die Grundanlage des Gemüths, die dauernden, festen Züge, auf welchen die Eigenthümlichkeit desselben beruht, im Gegensatz gegen die Erregung und Bewegung desselben durch die Leidenschaft. So stehen beide, *ἦθος* und *πάθος*, in denen die Gesammtheit der Gemüthskräfte nach verschiedenen Richtungen hin beschlossen ist, den *πράξεις* gegenüber, in welchen sie zu Tage treten (Arist. poet. 1, 5), oder dem *πρᾶγμα* (Dion. Hal. de Lysia 19), den thatsächlichen Verhältnissen, an welchen sie sich bewähren. Wo es sich um die künstlerische Darstellung handelt, muss natürlich sowohl das *ἦθος* als das *πάθος* auf die seinem Wesen entsprechende Weise dargestellt werden, und auf beide findet daher das *ἦθος* in dem vorher betrachteten Sinn seine Anwendung; daher denn die *ἠθοποιία* sowohl eine *παθητική* als eine *ἠθική* sein kann (rhet. gr. I p. 101). Dieser Unterschied, der in der Natur nothwendig begründet ist, geht natürlich durch alle darstellenden Künste hindurch[16]; er ist so klar nnd von den Alten so oft erwähnt[17], dass es nicht nöthig ist, länger dabei zu verweilen: nur zwei Stellen will ich in Betracht ziehen, die zu einer weiteren Bemerkung Veranlassung geben.

Bei Charisius heisst es an einer merkwürdigen Stelle (II,

---

setzt. Worin das eigentliche Wesen d. h. das Technische des *ἦθος* bestehe, erfahren wir nicht. Denn dass nicht nur im Allgemeinen der Charakter z. B. des Aufregenden oder Beruhigenden dadurch bezeichnet werden soll, insofern er durch Musik ausgedrückt wird, sondern dass es sich um einen Begriff handelt, der durch eigenthümliche musikalische Bestimmungen fest begränzt ist, geht schon daraus hervor, dass *ἦθος* mit anderen Ausdrücken coordinirt ist, welche eine solche bestimmte technische Bedeutung haben. Es erhellt besonders auch aus der Stelle des Aristoteles (probl. 19, 48): *διὰ τί οἱ ἐν τραγῳδίᾳ χοροὶ οὔθ' ὑποδωριστὶ οὔθ' ὑποφρυγιστὶ ᾄδουσιν; ἢ ὅτι μέλος ἥκιστα ἔχουσιν αὗται αἱ ἁρμονίαι οὗ δεῖ μάλιστα τῷ χόρῳ; ἦθος δὲ ἔχει ἡ μὲν ὑποφρυγιστὶ πρακτικόν —, ἡ δὲ ὑποδωριστὶ μεγαλοπρεπὲς καὶ στάσιμον*: wo *μέλος* und *ἦθος*, wie auch bald darauf, als einander entsprechend zusammengestellt sind.

16) Arist. poet. 18, 2: *τραγῳδίας δὲ εἴδη εἰσὶ τέσσαρα· ἡ μὲν πεπλεγμένη, ἡ δὲ παθητική, ἡ δὲ ἠθική, τὸ δὲ τέταρτον οἷον οἱ Φορκίδες.* 24, 1. Lucian. salt. 35: *καὶ τῆς ῥητορικῆς μετέχει παθ' ὅσον ἤθους τε καὶ πάθους ἐπιδεικτική ἐστιν, ὧν καὶ οἱ ῥήτορες γλίσχονται.* 67: *τὸ δὲ ὅλον ἤθη καὶ πάθη δείξειν καὶ ὑποκρινεῖσθαι ἢ ὄρχησις ἐπαγγέλλεται.*

17) Vgl. Arist. rhet. III, 7. Cic. or. 37, 128. Quint. VI, 2, 8 ff.

p. 215): *ἤθη, ut ait Varro de Latino sermone lib. V, nullis aliis*[18]) *servare convenit, inquit, quam Titinio Terentio Attae, πάθη vero Trabea, inquit, Atilius Caecilius facile moverant. — «Egone illam? quae illum? quae me? quae non? sine modo, mori me malim, sentient qui uir siem.» — Praecisa, inquit Varro, generantur animi passione*[19]), *quod novi generis cum non sit interiectio sed ademptio, tamen interiectionem eam vocitamus*[20]). Das ungeschickt wiederholte *ut ait Varro, inquit Varro,* beweist, dass wir es hier mit einem Excerpt zu thun haben, welches aus einer längeren Auseinandersetzung die Hauptpunkte zusammengerückt hat, aus der auch die zunächst folgenden Bemerkungen entlehnt sein werden. Ohne Zweifel aber gehört alles genau zusammen. Varro handelte von den Interjectionen, durch welche ganz vorzugsweise ein charakteristischer Ausdruck der Gemüthsstimmung hervorgebracht wird, und zugleich von anderen Mitteln der sprachlichen Darstellung um diese Wirkung zu erreichen. Dabei hatte er vom *ἦθος* und *πάθος* gesprochen und die Dichter, auf deren Beispiele er sich berufen musste, nach dieser Richtung kurz charakterisiert. So erklärt sich die sonst auffallende Erscheinung in einer grammatischen Schrift *de Latino sermone* eine Bemerkung dieser Art zu finden[21]).

Plinius sagt vom Maler Aristides (XXXV, 10, 36): *omnium primus animum pinxit et sensus hominis expressit quae vocant Graeci ethe item perturbationes.* Die Stelle hat Anstoss gegeben wegen der Ungleichheit des Ausdrucks, und da eine Glosse zum Nepos (p. 202 Roth) die letzten Worte so citiert: *expressit quos Graeci ἤθη ϗ. perturbationes vocant,* so hat Osann (Hall. Litt. Ztg. 1846 n. 42 p. 331) gemeint, *item* sei verschrieben für *id est,* und die Worte *id est perturbationes* seien dann als Glossem zu streichen, oder man müsse für *perturbationes* schreiben *pathe.* Beides

18) So Ritschl parerga I p. 194; die Hdschr. hat *nullus ali.*

19) So habe ich nach Haupts Verbesserung geschrieben; die Hdschr. hat *praecise inquit Varro generat animi passionem.*

20) So Haupt; die Hdschr. hat *interiecti animi causa vocitamus.*

21) Die Schrift *de Latino sermone ad Marcellum* hatte nach dem Verzeichniss des Hieronymus fünf Bücher. Wenn dagegen Rufinus (de metris com. p. 379 und 380 Gaisf.) *Varro in VII de lingua latina ad Marcellum* anführt, so möchte ich nicht mit Ritschl (Rhein. Mus. N. F. VI p. 524) einen Irrthum im Verzeichniss annehmen, sondern eine so oft vorkommende Verwechslung und statt *VII* schreiben *IIII.*

ist überflüssig. Plinius will den allgemeinen Ausdruck *animus*, welcher das gesammte Gemüthsleben bezeichnet, näher andeuten durch den hergebrachten Gegensatz der ἤθη und πάθη. Für jenes gab es, wie Quintilian[22]) ausdrücklich bemerkt, keinen entsprechenden Ausdruck in der lateinischen Sprache, daher wählte er die Umschreibung. Für πάθη war dagegen durch Cicero[23]) die Uebersetzung *perturbationes* eingeführt worden und Plinius konnte sich derselben mit der vollkommnen Sicherheit bedienen, dass man ihn verstand.

Indem man den Gegensatz von ἦθος und πάθος von den verschiedensten Seiten her aufzufassen suchte, wie dies Quintilian ausführt, bald die Dauer bald die Stärke der Empfindung zum Massstab nahm, kam man sogar zu der Ansicht, das ἦθος als ein abgeschwächtes πάθος anzuschen[24]), eine Auffassung welche in dieser Weise nicht richtig ist. Allein der Begriff des Masses, welches die gesammten Kräfte des Gemüthes zu gemeinsamer Thätigkeit vereinigt hält, ist allerdings mit dem ἦθος verbunden, während die Steigerung des πάθος eine einseitige ist. Daher denn ἦθος ganz besonders die sittliche Mässigung und Würde ausdrückt, wie sie sich in Wort und That, Haltung und Geberde ausspricht; wie wenn Plutarch wiederholt vorschreibt, dass die παρρησία nicht ohne ἦθος sein dürfe[25]). Es scheint damit in Widerspruch zu stehen, wenn durch ἦθος dann wieder die Ironie bezeichnet

---

22) Quint. VI, 2, 8: *Affectuum autem — duae sunt species: alteram Graeci πάθος vocant, quod nos vertentes recte ac proprie affectum dicimus, alteram ἦθος, cuius nomine, ut ego quidem sentio, caret sermo Romanus. Mores appellant, — sed ipsam rei naturam spectanti mihi non tam mores significari videntur quam morum quaedam proprietas.* Bei dem Anon. de fabula ist allerdings wörtlich übersetzt: *illud est admirandum, quod et morem retinuit ut comoediam scriberet et temperavit affectum ne in tragoediam transiliret;* aber wie zweideutig ist *morem retinere.*

23) Cic. Tusc. III, 4, 7: *num reliquae quoque perturbationes animi, formidines libidines iracundiae? haec enim fere sunt eiusmodi quae Graeci πάθη vocant, ego poteram morbos et id verbum esset e verbo, sed in consuetudinem nostram non caderet.* IIII, 5. 10: *quae Graeci πάθη vocant nobis perturbationes appellari magis placet quam morbos.* 6, 11: *ut perturbatio sit, quod πάθος ille dicit.*

24) Longin. π. ὕψ. 9, 15: ἡ ἀπακμὴ τοῦ πάθους ἐν τοῖς μεγάλοις συγγραφεῦσι καὶ ποιηταῖς εἰς ἦθος ἐκλύεται.

25) Wyttenbach zu Plut. de disc. adul. p. 66 B. Philostr. vit. soph. II, 1, 12. und die Stellen des Philo bei Abresch zu Aristaen. II, 20.

wird[26]); indess ist dieses nur eine ganz specielle Anwendung der technischen Bedeutung, da es den scharf nüancierten, charakteristischen Ausdruck bezeichnet, der allerdings der Ironie besonders eigen ist. Wenn es z. B. vom Antisthenes, der pontische Jünglinge die den Sokrates aufsuchten zum Anytos führte, heisst (Diog. Laert. VI, 10): *εἰπὼν ἐν ἤθει σοφώτερον εἶναι Σωκράτους*, so bedeutet das ursprünglich nur, er habe das mit dem entsprechenden Ausdruck gesagt; der Zusammenhang erweist, wie es gemeint war[27]).

In welchem Sinne nun Aristoteles dem Zeuxis das *ἦθος* abspricht[28]), lehrt der Zusammenhang jener Stelle (poet. 6, 11): *ἄνευ μὲν πράξεως οὐκ ἂν γένοιτο τραγῳδία, ἄνευ δὲ ἠθῶν γένοιτ' ἄν. αἱ γὰρ τῶν νέων τῶν πλείστων ἀήθεις τραγῳδίαι εἰσί, καὶ ὅλως ποιηταὶ πολλοὶ τοιοῦτοι, οἷον καὶ τῶν γραφέων Ζεῦξις πρὸς Πολύγνωτον πέπονθεν· ὁ μὲν γὰρ Πολύγνωτος ἀγαθὸς ἠθογράφος, ἡ δὲ Ζεύξιδος γραφὴ οὐδὲν ἔχει ἦθος.* Wie bei den Dichtern die Charakterzeichnung, so ist auch bei den Malern die Kunst charakteristisch darzustellen als die hervorragende Eigenschaft aufgefasst und als solche dem Polygnotos zugesprochen. Um dies aber richtig zu würdigen, muss man sich vergegenwärtigen, dass Polygnotos historische Bilder malte, gross dem Umfang wie der Auffassung nach, und dass als Hauptcharakter ihm das *μεγαλοπρεπές* beigelegt wird, das nach Dionysios von Halikarnass aus dem *ἦθος* im höheren Sinne hervorgeht. Und in diesem Sinne nennt ihn auch Aristoteles (polit. VIII, 5) *ἠθικός*, ihn der die Menschen, welche er darstellt, *κρείττους εἰκάζει* (poet. 2, 1), wie es die Tragödie soll, — und zwar handelt es sich hier gerade um die *ἤθη*. Es ist daher klar, dass, wenn dem Polygnotos *ἦθος* beigelegt wird, dies nicht etwa nur von der äusserlichen Charakteristik zu verstehen ist, sondern seinen Gemälden im höchsten Sinne Charakter zugesprochen wird. Und danach ist es denn auch zu bemessen, wenn dem Zeuxis diese Eigenschaft abgesprochen wird, dessen Darstellungen später (25, 17) zum Beleg angeführt werden, dass

---

26) Quint. VI, 2, 15. schol. Aeschin. p. 253: *εἰρωνείας καὶ ἤθους μεστὸς ὁ λόγος.* Schol. Theocr. X, 38: *τοῦτο ὁ Μίλων εἰρωνευόμενος ἐν ἤθει φησί.*

27) Plut. de aud. poet. p. 20 E: *τοῖς ἐν ἤθει καὶ μετὰ παιδιᾶς λεγομένοις.* Aristaen. epp. I, 27: *ὅρα δὲ πῶς ἠθικῶς τὸν ὑπερήφανον διαπαίζω.*

28) Schlegel (Werke XII p. 374) übersieht, dass Aristoteles den Zeuxis im Gegensatz gegen den älteren Polygnotos charakterlos nennt, weshalb seine Auffassung nothwendig schief ist.

in der Kunst das Unmögliche, dem man den Schein des Wahren gebe, dem Möglichen aber Unwahrscheinlichen vorzuziehen sei. Diejenige Wahrheit also wird ihnen abgesprochen, welche auf der tiefen Auffassung der Natur beruht, es ist vielmehr eine bestechende glänzende Illusion, auf welche sie ausgehen [29]).

Vergleicht man damit nun das Urtheil des Plinius, so ist ein Widerspruch allerdings nicht zu leugnen. Denn wenn er von einer Darstellung der sittsamen Penelope rühmt, es scheine ein Bild der Sittsamkeit selbst zu sein, so preist er damit die Vollendung im Ausdruck, die Vollkommenheit charakteristischer Darstellung, also eben das was im wahren und höheren Sinn Aristoteles dem Zeuxis abspricht. Allein diesen Widerspruch soll man nicht auslöschen oder verwischen, sondern vielmehr freudig anerkennen, dass eine Thatsache uns durch denselben bestimmt bezeugt ist, welche wir sonst nur vermuthen könnten. Dass Aristoteles und die Zeit, welcher er angehörte, über künstlerische Auffassung und Darstellung, namentlich über das sittliche Element derselben, sehr verschieden empfanden und urtheilten von derjenigen aus welcher die Urtheile herstammen, welche uns Plinius überliefert, der alexandrinischen, ist freilich an sich klar. Diese Verschiedenheit musste ganz besonders in dem Urtheil über Charakter und Ausdruck sich geltend machen, in denen ja die Eigenthümlichkeiten der Zeit wie der Individuen ganz besonders hervortreten. Man darf sich nur vergegenwärtigen, welch ein Unterschied in der Charakterschilderung des Homer und des Sophokles und der alexandrinischen Dichter, etwa des Theokritos, sich zeigt, um darüber klar zu sein, wie auch im Alterthum in verschiedenen Zeiten das Wesen des Charakteristischen ganz verschieden aufgefasst wird. So ist es sehr begreiflich, wenn Aristoteles den ernsten, grossartigen Darstellungen des Polygnotos gegenüber in den Gemälden des Zeuxis sinnlichen Reiz aber das, was ihm Charakter war, nicht fand; während spätere Zeiten, welche für jene Grösse keinen Sinn mehr hatten, beim Zeuxis den Ausdruck, den sie als solchen anerkannten,

---

29) Es lässt sich begreifen, wenn Winckelmann (Werke VI, 1 p. 90. VII p. 100) seiner Ansicht vom Wesen der Schönheit gemäss den Aristoteles dahin verstanden hat, als habe Zeuxis um der vollkommenen Schönheit sich zu nähern derselben einen Theil des Ausdrucks geopfert, und dass seine Figuren durch die Absicht sie auf das schönste zu bilden weniger bedeutend erschienen seien.

nicht vermissten, — und das lehrt uns diese Stelle. Einen anderen nicht minder deutlichen Beleg giebt dafür das oben erwähnte Urtheil des Plinius über den Maler Aristides, der zuerst ἦθος und πάθος auszudrücken vermocht habe, zuerst, während dem Aristoteles Polygnotos der ἠθογράφος ist und Zeuxis schon nicht mehr. Dieses Urtheil hatte eben eine Zeit gefällt, wo die Begriffe von ἦθος und πάθος und dem was charakteristische Darstellung sei vollkommen umgewandelt waren. Freilich war ein Gemälde wie das des Aristides *oppido capto ad matris morientis ex vulnere mammam adrepens infans, intellegiturque sentire mater et timere ne emortuo lacte sanguinem lambat* seiner ganzen Auffassung nach von dem Charakter der polygnotischen so weit entfernt als die Heldinnen des Euripides von den homerischen.

Aber es verlohnt sich wohl zu fragen, von welcher Beschaffenheit die Kunsturtheile des Plinius sind und welches Gewicht man ihnen beizulegen habe. Er zählt bekanntlich eine grosse Menge einzelner Kunstwerke auf, die vorzugsweise berühmt waren und fügt bei manchen derselben ein kurzes Urtheil hinzu, das sie näher charakterisieren soll. Die meisten derselben sollen die überraschende Naturwahrheit und den treffenden Ausdruck des Kunstwerks anschaulich machen, wie die folgenden:

XXXIII, 12, 55, 155: *Antipater quoque Satyrum in phiala gravatum somno collocavisse verius quam caelasse dictus est.*

XXXIIII, 8, 19, 59: *Pythagoras Reginus — fecit — Syracusis claudicantem, cuius hulceris dolorem sentire etiam spectantes videntur*[30]).

XXXIIII, 8, 19, 74: *Cresilas (fecit) volneratum deficientem, in quo possit intellegi quantum restet animae.*

XXXIIII, 8, 19, 78: *Eutychides (fecit) Eurotam, in quo artem ipso amne liquidiorem plurimi dixere.*

XXXIIII, 8, 19, 79: *Leochares (fecit) aquilam sentientem quid rapiat in Ganymede et cui ferat parcentemque unguibus etiam per vestem puero.*

XXXV, 10, 36, 98: *(Aristidis Thebani) pictura est oppido capto ad matris morientis e volnere mammam adrepens in-*

30) Nach einer wahrscheinlichen Vermuthung Gronovs (in Stat. diatr. 43) und Lessings (Laokoon 2. VI p. 387) war Philoktetes dargestellt; was aber nicht in den Text des Plinius zu bringen ist. Feuerbach Vat. Apoll p. 66 f. Vgl. Plin. XXXV, 10, 36, 71: *hoplites — arma deponens ut anhelare sentiatur.*

fans, intellegiturque sentire mater et timere ne emortuo lacte sanguinem bibat.

XXXV, 10, 36, 99: *(Aristides pinxit) supplicantem paene cum voce.*

XXXVI, 5, 4, 24: *(Cephisodoti) laudatum est Pergami symplegma nobile digitis corpori verius quam marmori impressis*[31]).

und hierher gehören auch die bereits erwähnten

XXXIIII, 8, 19, 32: *Silanion Apollodorum fudit — nec hominem ex aere fudit, sed iracundiam.*

XXXV, 9, 36, 63: *(Zeuxis) fecit et Penelopen, in qua pinxisse mores videtur.*

In anderen sind die verschiedenen Contraste geschildert, welche der Künstler zu einem Gesammtbilde zu verschmelzen verstanden habe, wie

XXXIIII, 8, 19, 77: *Euphranoris Paris Alexander est, in quo laudatur quod omnia simul intellegantur, iudex dearum, amator Helenae et tamen Achillis interfector.*

XXXV, 10, 36, 69: *(Parrasius) pinxit et Demon Atheniensium, argumento quoque ingenioso. ostendebat namque varium iracundum iniustum inconstantem, eundem exorabilem clementem misericordem, gloriosum excelsum humilem*[32]), *ferocem fugacemque et omnia pariter*[33]).

---

31) Die früher gangbare Meinung, dass die florentinische Ringergruppe dem symplegma des Kephisodotos nachgebildet sei, ist von Hettner (Zeitschr. f. Alterth. Wiss. 1850 p. 71 f.) gegen Welckers wohlbegründete Einwendungen in Schutz genommen. Ich habe schon früher (Zeitschr. f. Alterth. Wiss. 1844 p. 754) den wie mir scheint entscheidenden Umstand dagegen angeführt, dass bei jener Gruppe ein Ringer den andern am Handgelenk fasst, übrigens die Finger das Fleisch nicht berühren, der Ausdruck des Plinius also gar nicht auf dieselbe passt.

32) Es ist klar, dass der Parallelismus der Beiwörter hier gestört ist. denn auf die allgemeine Bezeichnung *varius* folgen zunächst drei einander entgegengesetzte Prädicate, zum Schluss entsprechen sich *ferox* und *fugax*, und hier stehen dem *humilis* entgegen *excelsus* und *gloriosus*. Wahrscheinlich ist wohl das letzte Wort zu streichen.

33) Dass alle Erklärungsversuche, die auf der Ansicht beruhen, es sei hier mehr als eine übertreibende Schilderung des höchsten charakteristischen Ausdrucks zu suchen, zu abentheuerlichen Resultaten führen müssen, davon bin ich fest überzeugt.

Oder es sind Bemerkungen in verschiedener Weise zu dem Kunstwerk in Beziehung gesetzt.

XXXIIII, 8, 19, 70: *spectantur et duo signa eius (Praxitelis) diversos affectus exprimentia, flentis matronae et meretricis gaudentis. hanc putant Phrynen fuisse deprehenduntque in ea amorem artificis et mercedem meretricis*[34]).

XXXIIII, 14, 40, 141: *ferreus Hercules, quem fecit Alcon laborum dei patientia inductus.*

XXXIIII, 8, 19, 55: *Polyclitus — solus hominum artem ipsam fecisse artis opere iudicatur.*

XXXV, 10, 36, 74: *ita omnibus eius (Timanthis) operibus intellegitur plus semper quam pingitur, et cum sit ars summa, ingenium*[35]) *tamen ultra artem est. pinxit et heroa absolutissimi operis artem ipsam complexus viros pingendi.*

XXXIIII, 8, 19, 74: *(Cresilas fecit) Olympium Periclen dignum cognomine, mirumque in hac arte est quod nobiles viros nobiliores fecit.*

XXXV, 10, 36, 103: *fecitque in pictura fortuna naturam.*

Vergleicht man diese Aussprüche, so leuchtet ein, dass sie alle übereinstimmend eine witzige, oft gesuchte, Pointe haben, die nicht sowohl das Wesentliche des Kunstwerks ausdrückt, sondern vielmehr von demselben nur ausgeht; dass sie nicht eigentlich Kunsturtheile sind, sondern witzige Einfälle über Kunstwerke, die dasselbe zu überbieten suchen und um ihrer selbst willen gemacht sind, nicht um das Kunstwerk zu charakterisieren. Ihr Werth ist daher für die Beurtheilung der Kunstwerke nur gering, aber es ist bezeichnend, dass Bonmots der Art so viel Beifall fanden, dass Plinius die berühmtesten Kunstwerke dadurch hinreichend charakterisiert zu haben glaubt. Es ist zu bemerken, dass Plinius wiederholt dabei das Wort *intellegere* gebraucht, welches der eigentliche Ausdruck von der Einsicht und dem Urtheil des Kenners ist (z. Cic. Brut. 49, 184), besonders in Kunstangelegen-

---

34) Die Handschriften lesen *mercedem in vultu meretricis*, allein offenbar sind die Worte *in vultu* ein Glossem. *In ea*, d. h. in der Weise wie die Hetäre dargestellt war, glaubte man ausgedrückt zu sehen die Liebe des Künstlers zur Hetäre und dass die Statue die Belohnung derselben war.

35) Plin. XXXVI, 5, 4, 18: *proferemus argumenta parva et ingenii tantum.*

heiten ist[36]). Jemehr eine Beschäftigung mit der Kunst, auf welcher die Kennerschaft beruht, dem Wesen der Römer fremd war und blieb, um so mehr Gewicht pflegten die darauf zu legen, welche im Besitz derselben zu sein glaubten, wie Verres[37]) und Petrons Trimalchio, der, nachdem er die albernsten Dinge vorgebracht hat, ausruft: *meum enim intellegere nulla pecunia vendo.* Daher ihnen denn Affectation vorgeworfen wird; wie Quintilian (XII, 10, 3) meint, diejenigen, welche die ältesten Maler vor allen übrigen schätzten, thäten das *proprio quodam intellegendi ambitu.* Auch Plinius (XXXIIII, 2, 3) sagt von den Kennern des korinthischen Erzes: *ac mihi maior pars eorum simulare eam scientiam videtur ad segregandos sese a ceteris magis quam intellegere aliquid subtilius.* Diese Art Leute mochten am Timanthes loben, dass bei allen seinen Gemälden *intellegitur plus semper quam pingitur*, dass sie Gelegenheit gaben, durch Einfälle der Art Witz und Geist zu zeigen und solche Bonmots über Kunstwerke in Umlauf bringen. Die von Plinius angeführten sind zum Theil sogar albern, wie das vom Herakles, den Alkon seiner eisernen Geduld wegen aus Eisen gebildet habe, meistens etwas spitzfindig, mitunter schielend, in allen aber ist unverkennbar der witzige Einfall, zu dem das Kunstwerk Veranlassung gegeben hat, die Hauptsache.

Sollen wir nun diese Einfälle dem Plinius selbst zuschreiben? An sich wäre das nicht unmöglich, denn diese pointierte Ausdrucksweise war in damaliger Zeit ganz allgemein verbreitet und ist auch dem Plinius keineswegs fremd. Indessen tritt in der Regel bei ihm, wenn er in dieser zugespitzten Manier redet, das moralisierende Element sehr bemerkbar hervor, was hier nicht der Fall ist, daher diese Urtheile eine etwas verschiedene Färbung haben. Einen bestimmteren Entscheidungsgrund giebt die Weise ab, in welcher er mehrere derselben anführt mit *dictus est, plurimi dixere, laudatum est, laudatur, deprehendunt, iudicatur,* wodurch ganz unzweideutig gesagt wird, dass er nicht sein eigenes, sondern fremdes Urtheil berichte, was bei *videtur* allerdings nicht so klar ist. Dagegen zeigt der Conjunctiv *in quo*

36) Cic. Verr. IIII, 14, 33. 15, 33. 21, 46. 43, 94. 44, 98. 57, 127. vgl. Plin. h. n. XXXV, 11, 40, 137. epp. III, 6, 1.

37) Cic. Verr. IIII, 2, 4: *signa — quae non modo istum hominem ingeniosum et intellegentem, verum etiam quemvis nostrum, quos iste idiotas appellat, delectare possent.*

possit intellegi ganz klar, dass er auch hier eine Aeusserung Anderer mittheile. Dass dieses nun nicht etwa gesprächsweise vernommene Urtheile, sondern litterarisch überlieferte sind, ist schon an sich wahrscheinlich und wird z. B. bei dem *plurimi dixere* klar. Auch ist die Quelle nicht schwer zu finden. Die ausserordentliche Aehnlichkeit dieser Kunsturtheile mit den Epigrammen der Anthologie, welche sich auf Kunstwerke beziehen, muss einem jeden sogleich in die Augen fallen. Seitdem das Epigramm die allgemein verbreitete Form für zierliche und geistreiche Einfälle aller Art geworden war, gaben ganz vorzugsweise allbekannte und berühmte Kunstwerke die Veranlassung für solche poetische Concetti, und manche derselben wurden zum Gegenstande des Wettstreites, in dem die Dichter nicht nur das Kunstwerk, sondern ihre Kunstgenossen zu überbieten suchten, sehr oft gewiss ohne das Kunstwerk gesehen zu haben, sondern nur die früheren Dichter vor Augen. Das bekannteste Beispiel ist die Kuh des Myron, auf die zahlreiche Epigramme bekanntlich noch vorhanden sind, und von der Plinius selbst sagt (XXXIIII, 8, 19, 57): *Myronem — bucula maxime nobilitavit celebratis versibus laudata.* Auch sonst beruft er sich auf ähnliche Epigramme[38]), wie auf das der Erinna (XXXIIII, 8, 19, 57): *Myronem — fecisse et cicadae monumentum ac locustae carminibus suis Erinna significat.* Hier freilich ist er nachlässig gewesen, denn aus einem Epigramme der Anyte (anth. Pal. VII, 190), welches dem der Erinna offenbar nachgebildet ist:

Ἀκρίδι τᾷ κατ' ἄρουραν ἀηδόνι καὶ δρυοκοίτᾳ
τέττιγι ξυνὸν τύμβον ἔτευξε Μυρώ,
παρθένιον στάξασα κόρα δάκρυ· δισσὰ γὰρ αὐτᾶς
παίγνι' ὁ δυσπειθὴς ᾤχετ' ἔχων Ἀΐδας.

geht, wie längst bemerkt und nicht zu bezweifeln ist, hervor,

---

38) Plin. XXXV, 9, 36, 62: *in eum Apollodorus supra scriptus versum fecit artem ipsis ablatam Zeuxim ferre secum.* 10, 36, 94: *versibus Graecis tali opere dum laudatur victo sed illustrato* (von der Anadyomene des Apelles). 2, 2, 4: *statuarum capita permutantur vulgatis iam pridem salibus etiam carminum.* An anderen Stellen beruft er sich auf das Epigramm, welches an dem Kunstwerk als Weihinschrift angebracht war, z. B. XXXV, 9, 36, 63: *adeoque in illo sibi placuit (Zeuxis) ut versum subscriberet celebrem ex eo, invisurum aliquem facilius quam imitaturum* Darauf ist auch XXXV, 9, 35, 58 zu beziehen: *primusque omnium certavit (Panaenus) cum Timagora Chalcidensi, superatus ab eo Pythiis, quod et ipsius Timagorae carmine vetusto apparet.* Vgl. XXXVI, 5, 4, 12.

dass er den Namen der Jungfrau Myro und des Künstlers Myron verwechselt habe[39]). Es fehlt nun unter den in der Anthologie erhaltenen Epigrammen keineswegs an Beispielen, die in ganz ähnlicher Weise, wie bei Plinius geschieht, sich über Kunstwerke aussprechen[40]), ich begnüge mich, zwei anzuführen, bei welchen mehr als eine bloss allgemeine Aehnlichkeit bemerkbar ist.

Das Epigramm des Platon (anth. Planud. IIII, 248. Pal. II p. 704):

Τὸν Σάτυρον Διόδωρος ἐκοίμισεν, οὐκ ἐτόρευσεν.
ἦν νύξῃς, ἐγερεῖς· ἄργυρος ὕπνον ἔχει.

entspricht, wie auch Heyne (comm. soc. Gott. X p. 88 f.) bemerkt, so genau den Worten des Plinius: *Antipater quoque Satyrum in phiala gravatum somno collocavisse verius quam caelasse dicitur*, dass beide wohl gewiss dasselbe Original vor Augen gehabt haben. Dem widerspricht nicht, dass Plato seinen Künstler Diodoros nennt, denn sicher ist sein Epigramm nur die Nachbildung eines älteren, das Plinius kannte.

Nicht minder entschieden ist die Verwandtschaft zwischen dem Epigramm des Philippos (anth. Pal. VIIII, 709):

Εὑρώταν ὡς ἄρτι διάβροχον ἔν τε ῥεέθροις
εἴλκυσ' ὁ τεχνίτης ἐν πυρὶ λουσάμενον·
πᾶσι γὰρ ἐν κώλοις ὑδατούμενος ἀμφινένευκεν
ἐκ κορυφῆς ἐς ἀκροὺς ὑγροροῶν[41]) ὄνυχας.
ἃ δὲ τέχνα ποταμῷ συνεπήρικεν· ἄ τίς ὁ πείσας
χαλκὸν κωμάζειν ὕδατος ὑγρότερον;

und den Worten des Plinius: *Eutychidas fecit Eurotam, in quo artem ipso amne liquidiorem plurimi dixere*, welche jetzt erst ganz verständlich werden; namentlich ist das griechische Wortspiel

---

39) In zwei Epigrammen auf den Eros des Praxiteles, welchen Phryne in Thespiae geweiht hatte, anth. Plan. IIII, 205:

Ἀντί μ' Ἔρωτος Ἔρωτα, βρότῳ θεὸν ὥπασε Φρύνῃ
Πραξιτέλης μισθὸν καὶ θεὸν εὑρόμενος,

und anth. Pal. VI, 260, 4: *ἐς ἀμφοτέρους δ' ἔπρεπε μισθὸς Ἔρως* ist das Wortspiel mit *μισθός* und *Ἔρως* gemacht. Es liegt daher nahe zu vermuthen, dass den oben angeführten Worten des Plinius über das Bild der Phryne selbst eine Verwechselung zu Grunde liege.

40) Vgl. anth. Pal. VI, 56, 175. VIIII, 544. anth. Plan. IIII, 54. 57—60. 97. 105. 114. 159. 225.

41) Die Hdschr. hat *ὑγροατῶν*, Jacobs vermuthete *ὑγροβατῶν*.

mit *ὑγρός* durch *liquidus* keineswegs ganz wiedergegeben[42]). Damit ist noch nicht gesagt, dass Plinius gerade das Epigramm des Philippos vor Augen gehabt habe; seine eigenen Worte *plurimi dixere* belehren uns ja, dass diese Statue zu einem Wettstreit vieler Dichter Veranlassung gegeben habe.

Hiernach wird es also wahrscheinlich, dass Plinius bei seiner Aufzählung berühmter Kunstwerke besonderes Augenmerk auf Epigramme richtete, welche dieselben verherrlichten, und die Pointe derselben in der Kürze mittheilte. Dies konnte aus der eigenen Lectüre des Plinius hervorgehen; ich habe aber eine Vermuthung, dass ihm auch hierin schon vorgearbeitet war. Pasiteles, aus Grossgriechenland gebürtig, ein Zeitgenosse des Pompejus, war, wie wir aus Plinius ersehen[43]), in verschiedenen Zweigen der Sculptur mit Ruhm thätig und versuchte sich auch als Schriftsteller, *quinque volumina scripsit nobilium operum in toto orbe*, oder wie es im index l. XXXIII und XXXIIII heisst: *mirabilium operum*. Der Titel war also *περὶ ἐνδόξων* oder *παραδόξων ἔργων*, wie es in der grammatischen Litteratur so viele gab. Dass das Buch von Plinius benutzt wurde, beweist nicht sowohl, dass er ihn einmal als Quelle nennt, sondern dass er in den Verzeichnissen der von Plinius gebrauchten Schriftstellern für Buch XXXIII—XXXVI erwähnt wird. Nun wird es wohl schwerlich zufällig sein, dass Plinius für die berühmten Kunstwerke und Künstler fast regelmässig und wie eine technische Bezeichnung das Wort *nobilis*[44]) und *nobilitare*[45]) gebraucht, sondern es weist auf das Werk des Pasiteles hin, dessen Titel daher auch wohl, wie Plinius ihn angiebt, *nobilium operum, περὶ ἐνδόξων ἔργων*, lautete. Es war aber natürlich und angemessen, dass er bei der Aufzählung der Kunstwerke auch jedesmal die Erzeugnisse der Dichtkunst anführte, welche sie priesen und zu ihrem all-

42) Bei Martialis VI, 3, 3 f.:

Candida non tacita respondet imagino Lygdos
et placido fulget vivus in ore liquor

ist *liquor* ähnlich dem Griechischen nachgebildet.

43) Plin. XXXIII, 12, 55, 156. XXXV, 12, 45, 156. XXXVI, 5, 4, 39. 40. Cic. de div. I, 36, 79: *hanc speciem (Roscii) Pasiteles caelavit argento et noster expressit Archias versibus.*

44) XXXIIII, 8, 19, 69. 74. 80. 82. 94. XXXV, 10, 36, 78. 83. 90. 101. 109; 37, 144. 147; 11, 40, 123. 125. 129. 138. XXXVI, 5, 4, 16. 24. 35. 39.

45) XXXIIII, 7, 18, 42; 8, 19, 49. 55. 57. 63. XXXVI, 5, 3, 21. 26.

gemeinen Ruhm vorzugsweise beitrugen[46]), die also Plinius mit den übrigen Notizen excerpieren konnte.

Dass Plinius die Kunstwerke, welche er zusammenstellt, dem beiweiten grössten Theil nach aus Verzeichnissen der Art bei griechischen Schriftstellern excerpiert hat, geht namentlich auch aus den griechischen Namen derselben hervor, die er meistens schlechthin anführt, auf das Verständniss seiner Leser rechnend. Und wie geläufig dieselben in Rom sein mochten, sieht man aus der Erzählung (XXXIIII, 8, 19, 62) von der lysippischen Statue, welche Tiberius an sich genommen und auf Verlangen des Volkes wieder zurückgegeben hatte. Von dieser heisst es: *fecit destringentem se;* nachher aber: *tanta populi Romani contumacia fuit ut magnis theatri clamoribus reponi apoxyomenon flagitaverit.* Wo Plinius daher einen solchen Namen besonders hervorhebt, will er ihn als einen durch eine besondere Veranlassung hervorgerufenen und deshalb gewissermassen technisch gewordenen bezeichnen. So von dem Knaben des Polyklet, *quem canona artifices vocant* (XXXIIII, 8, 19, 55); *Artemon qui peri-phoretos appellatus est* (XXXIIII, 8, 19, 56); *citharoedus qui dicaeus appellatus est* (XXXIIII, 8, 19, 59); *Minerva quae musica appellatur* (XXXIIII, 8, 19, 76); *Amazon quam eucnemon appellant* (XXXIIII, 8, 19, 82); *tabella quae vocata est hemeresios* (XXXV, 11, 40, 124). Aehnlich ist es, wenn ein ehrendes Beiwort an einem Kunstwerk als ein charakteristisch auszeichnendes haften bleibt, wie *satyrus quem Graeci periboëton cognominant* (XXXIIII, 8, 19, 69); *pentathlos qui vocatur encrinomenos* (XXXIIII, 8, 19, 72). Allein Plinius führt auf dieselbe Weise auch griechische Bezeichnungen ein, welche ganz einfach den im Kunstwerk dargestellten Gegenstand bezeichnen, z. B. *pueros nudos talis ludentes qui vocantur astragalizontes*[47]) (XXXIIII, 8, 19, 55); *Apol-*

---

46) So beruft sich auch Strabo (XIIII p. 652) beim Koloss von Rhodos auf ein bekanntes *ἰαμβεῖον*.

47) Die hierauf folgenden Worte heissen in den Ausgaben: *et sunt in Titi imperatoris atrio, quo opere nullum absolutius plerique iudicant.* Da aber die Bamberger Hdschr. liest: *et sunt in Titi inpatrio duo hoc opere*, so wird man wohl schreiben müssen: *et sunt in Titi imperatoris domo. hoc opere* u. s. w. Auch der Laokoon war *in Titi imperatoris domo* (XXXVI, 5, 4, 37). Wo diese gelegen war, lehrt Trebellius trig tyr. 33: *exstat (Censorini) domus pulcherrima adiuncta gentibus Flaviis, quae quondam Titi principis fuisse perhibetur.* Was Trebellius allerdings auffallend *gentes Flaviae* nennt, kann nur

linem quem sauroctonon vocant (XXXIIII, 8, 19, 70); *Venerem quae anadyomene vocatur* (XXXV, 10, 36, 91); *Satyrus quem anapauomenon vocant* (XXXV, 10, 36, 106); *quem aposcopeuonta appellant* (XXXV, 11, 40, 138); *Maenades et quas Thyiadas vocant et Caryatidas* (XXXVI, 5, 4, 23). Diese Namen sind durchaus nicht verschieden von den unzählichen anderen, welche Plinius ohne weiteres zur Bezeichnung von Kunstwerken anführt; sie dienen weder zu einer bestimmteren Charakteristik, noch bedürfen sie einer besonderen Erklärung, sie beweisen nur, dass Plinius bei seinen Auszügen sich nicht immer die Beschaffenheit des Namens ganz klar machte[48]). So giebt er als Gegenstand eines Gemäldes des Aristides an (XXXV, 10, 36, 99): *anapauomenen propter fratris amorem*, was so ganz unverständlich ist, und aus einer längeren Beschreibung, welche Inhalt und Darstellung des Gemäldes angab, flüchtig excerpiert sein muss. Etwas ähnliches ist es, wenn es in der Beschreibung des Mausoleums (XXXVI, 5, 4, 30) heisst: *pteron vocavere circuitum*; als ob *pteron* von den am Mausoleum beschäftigten Künstlern als ein eigenthümlicher Name erfunden oder hiefür angewendet sei, da es doch der technische Ausdruck für die von Säulen getragene Decke und dann auch die auf diese Weise gebildete Säulenhalle war[49]). Noch wunderbarer klingt es, wenn von Phidias gesagt

das von den Topographen *gens Flavia* genannte Grabmal der Flavier sein, welches Domitian erbaute und das in der sechsten Region lag (Becker Röm. Alt. I p. 586). Dass die Statue des Laokoon in den Thermen des Titus gefunden ist, beweist natürlich nichts; Titus selbst konnte sie später in seine Thermen versetzen, oder nachdem das Haus in andere Hände gelangt war, konnten die Kunstwerke ihren Platz verändern. Die Verwirrung, welche Dirksen (Abh. der Berl. Akad. 1848 p. 49 f.) mit der Stelle des Treballius macht, begreife ich nicht.

48) Wann Cicero (Varr. IIII, 3, 5), nachdem er die Haltung der Kanephoren beschrieben hat, dann hinzufügt: *canephoroe ipsae vocabantur*, so ist das dort ganz am Ort, [da er überhaupt das Ansehen annimmt, als seien diese Kunstgegenstände unbekannte Dinge, die erst mit besonderer Absicht gelernt warden müssten.

49) Wenn es gleich nachher heisst: *namque supra pteron pyramis altitudine inferiorem aequat*, so kann das nicht richtig sein, da durch *inferiorem* ja eine Pyramide unterhalb der anderen bezeichnet wäre, die nicht vorhanden war; sondern eben das *pteron* diente als Basis für die Pyramide, die eben so hoch als das *pteron* war. Man muss also schreiben: *altitudinem inferiorem aequat*. — An einer anderen Stelle (XXXVI, 13, 19, 87): *aliae rursus extra murum labyrinthi aedificiorum moles, pteron appellant* ist

wird (XXXVI, 5, 4, 19): *in basi autem quod caelatum est Pandoras genesin appellavit*, als wenn nicht *Πανδώρας γένεσις* auf das einfachste und natürlichste den dargestellten Gegenstand bezeichne, sondern wie ein fremdartiger Name dafür gemacht sei. Mir scheinen auch dieses Beweise für die nicht immer genaue Art zu sein, mit welcher Plinius die griechischen Schriftsteller excerpierte und nach diesen Excerpten arbeitete.

Von anderer Art und ungleich grösserer Bedeutsamkeit, als die bisher betrachteten Bemerkungen über einzelne Kunstwerke, sind die Urtheile, welche wir bei Plinius über verschiedene der ausgezeichnetsten Künstler ausgesprochen finden. Fassen wir die von ihm über die Erzbildner gegebenen Notizen zuerst ins Auge, so zerfallen diese in mehrere verschiedene Massen. Er giebt zuerst eine nach Olympiaden geordnete chronologische kurze Uebersicht der wichtigsten, die einem Chronographen entlehnt sein wird; dann wird von den bedeutendsten genauer gehandelt; worauf ein summarisches Verzeichniss der Künstler folgt, in alphabetischer Ordnung, innerhalb deren, wie Müller (kl. Schr. II p. 735) bemerkt hat, die chronologische befolgt ist; endlich werden noch nach gewissen Kategorieen der von ihnen dargestellten Gegenstände verschiedene Künstler zusammengestellt. Man sieht, es sind verschiedene ziemlich locker zusammengeschobene Excerpte. In den an der zweiten Stelle genannten Angaben über die hervorragendsten Künstler lassen sich aber wiederum verschiedenartige Bestandtheile unterscheiden. Einmal sind es Notizen über eine Anzahl ihrer berühmtesten Werke, welche aber nach keiner Seite hin vollständig und erschöpfend

---

pteron allerdings technischer Ausdruck für ein ägyptisches Gebäude. Plut. Is. 20: *αἵ τε τῶν ναῶν διαθέσεις πῇ μὲν ἀνειμένων εἰς πτερὰ καὶ δρόμους ὑπαιθρίους.* Olympiod. zu Plat. Phaed. p. 47: *οὗτος (ὁ Πτολεμαῖος) γὰρ ἐπὶ τεσσαράκοντα ἔτη ἐν τοῖς λεγομένοις πτεροῖς τοῦ Κανώβου ὤκει ἀστρονομίᾳ σχολάζων.* Strab. XVII p. 805 f.: *τοῦ δὲ προνάου παρ' ἑκάτερον πρόκειται τὰ λεγόμενα πτερά. ἔστι δὲ ταῦτα ἰσοῦψη τῷ ναῷ τείχη δύο καταρχὰς μὲν ἀφεστῶτα ἀπ' ἀλλήλων μικρὸν πλέον ἢ τὸ πλάτος ἐστὶ τῆς κρηπίδος τοῦ νεώ, ἔπειτ' εἰς τὸ πρόσω προιόντε κατ' ἐπινενούσας γραμμὰς μέχρι πηχῶν πεντήκοντα ἢ ἑξήκοντα.* Ich wage nicht, über die verschiedenen Ansichten zu entscheiden (vgl. Ukert Rh. Mus. VI p. 180. Böttiche Tektonik I Exc. 4 p. 56); es ist mir aber zweifelhaft, ob *τείχη* bei Strabo Mauern bedeute. Es scheint mir wie *moles* bei Plinius gesetzt zu sein, um ein der griechischen Architectur ganz fremdes Gebäude zu bezeichnen. Und sollte hier *πτερόν* vielleicht ein entstelltes ägyptisches Wort sein?

sind, und unter denen Bemerkungen der so eben bezeichneten Weise zum Vorschein kommen; dann aber jedesmal zum Schluss ein allgemeines Urtheil über den Künstler und die ihm eigenthümlichen Verdienste. Diese nun sind grösserer Aufmerksamkeit werth und ich stelle sie zunächst mit Uebergehen der übrigen Notizen zusammen, wobei die Bamberger Handschrift, wie sich von selbst versteht, zu Grunde gelegt ist.

XXXIIII, 8, 19, 54. *Phidias — primus artem toreuticen aperuisse atque demonstrasse merito iudicatur.*

56. *Policlitus —. hic consummasse hanc scientiam iudicatur et toreuticen sic erudisse ut Phidias aperuisse. proprium eius est uno crure ut insisterent signa excogitasse; quadrata tamen esse ea ait Varro et paene ad exemplum.*

58. *Myron. — primus hic multiplicasse veritatem videtur, numerosior in arte quam Polyclitus et in symmetria diligentior, et ipse tamen corporum tenus curiosus animi sensus non expressisse, capillum quoque et pubem non emendatius fecisse quam rudis antiquitas instituisset.*

59. *Pythagoras. — hic primus nervos et venas expressit capillumque diligentius.*

65. *Lysippus — statuariae arti plurimum traditur contulisse capillum exprimendo, capita minora faciendo quam antiqui, corpora graciliora siccioraque, per quae proceritas signorum maior videretur. non habet Latinum nomen symmetria, quam diligentissime custodit nova intactaque ratione quadratas veterum staturas permutando, vulgoque dicebat ab illis factos quales essent homines, a se quales viderentur esse. propriae huius videntur esse argutiae operum custoditae in minimis quoque rebus.*

Beim ersten Blick auf diese Zusammenstellung gewahrt man, dass diese Bemerkungen, die jetzt bei Plinius von einander getrennt sind, zusammengehören und in engem Zusammenhang stehen, so dass sie einander gegenseitig erst vollkommen erläutern. Offenbar soll in ihnen die allmähliche Ausbildung des Erzgusses nachgewiesen werden, so dass angegeben wird, welcher eigenthümliche Fortschritt durch jeden dieser Künstler hervorgerufen ist, wie das wiederholte *primus* und *proprium* bestimmt

hervorhebt, wobei denn auch auf äusserliche Dinge hingewiesen wird, sofern sie als charakteristisch hervortreten. Jedes neue Urtheil weist aber so bestimmt auf die früheren zurück und nimmt diese wieder auf, dass alle zu einer scharf gegliederten Charakteristik zusammengekettet werden.

Von Phidias heisst es, er habe die Kunst der Toreutik [50]) zuerst offenbar gemacht und gezeigt, was sie leisten könne und solle — die Künstler vor ihm also sind abgewiesen, als für den Massstab, mit welchem hier gemessen werden soll, nicht geeignet. Dieser Standpunkt ist für die spätere Kunstbetrachtung, welche an den herben und strengen Anfängen der Kunst eben so wenig Behagen als eigentlich kunstgeschichtliches Interesse fand, vollkommen begreiflich. Eben so wenig darf es Wunder nehmen, wenn über Phidias so wenig und nichts im Besonderen charakteristisches gesagt wird. Es liegt in der grossartigen Ruhe und vollendeten Schönheit der Kunst des Phidias, dass sie vielmehr mit Bewunderung und Verehrung erfüllt, als zu einer ins Einzelne gehenden und das Besondere hervorhebenden Charakteristik auffordert; und dann waren die bedeutendsten Werke des Phidias von der Art, dass sie hatten an Ort und Stelle bleiben müssen, — nach Rom waren deren sehr wenige gekommen. Phidias war daher den Römern nicht in der Art bekannt, wie die meisten anderen Künstler, wodurch es sich ebenfalls erklärt, dass er meistens nur so im Allgemeinen gepriesen wird.

Polyklet ist auf der von Phidias eröffneten Bahn fortgeschritten und hat die Toreutik zur Vollendung gebracht; wir hören von weiteren Fortschritten nach dieser Richtung deshalb auch nichts mehr. Sein eigenthümliches Verdienst war es, den Statuen eine Stellung zu geben, dass der Schwerpunkt auf das eine Bein fiel, wodurch auch bei ruhiger Haltung Leben und Bewegung auszudrücken möglich war. Vergegenwärtigt man sich die Gestalten

---

50) Ohne mich in eine Untersuchung über den Gebrauch von τορευτική und *caelatura* einzulassen, bemerke ich nur, dass hier an die chryselephantine Sculptur nicht zu denken ist, sondern an die Erzbildnerei, und zwar deren feine im Detail vollendete Ausführung, die ganz wesentlich das Werk des Ciseleurs ist. Diese nennt Plinius, um in einer gewissen Richtung hin zu bezeichnen worauf es ihm ankommt, denn im folgenden hat er allerdings die Erzbildnerei in ihrem ganzen Umfang im Sinn. Uebrigens kann die unmittelbar folgende Zusammenstellung *haec scientia et toreutice* darauf hinweisen, dass die Bemerkung über Phidias nicht vollständig mitgetheilt ist.

der älteren Kunst, z. B. den Typus des Apollon oder die giustinianische Hestia, so kann man das Verdienst einer solchen Neuerung ermessen. In wie weit Polyklet in der That als der erste gelten könne, der eine solche Stellung angewandt habe, kann dabei auf sich beruhen; genug, dass man sich seinen Werken gegenüber berechtigt glaubte, hierin sein eigenthümliches Verdienst zu setzen. Das Verhältniss der Körperbildung war nicht sowohl schlank als kräftig und derb, vierschrötig — denn dass *quadratus* so zu verstehen sei, lehrt mit Bestimmtheit, wie auch Brunn (artificum lib. Graec. tempp. p. 36 f.) bemerkt, was nachher von Lysippos gesagt wird. Endlich wird von seinen Statuen noch gesagt, sie seien, wie gewöhnlich gelesen wird, *paene ad unum exemplum*, d. h. eine der anderen gleichend, wie die Bamberger Handschrift giebt: *paene ad exemplum*, d. h. fast ganz nach dem lebenden Vorbild — das ist *exemplum*[51]), — mit genauer Nachahmung der unmittelbar gegebenen Natur, ohne Idealität. Dass dieses wirklich die Meinung sei, bestätigt was von Myron und Lysippos gesagt wird, wobei ich gleich hier bemerken will, dass eine solche Ansicht sich nur bilden konnte, wenn die durchaus reflectirte Auffassung und Darstellung der Natur in der Kunst, wie sie durch die Philosophie vorbereitet, durch Lysippos ausgebildet war, als die wahre und höchste galt[52]).

Denn wenn dem Myron zunächst das Lob beigelegt wird: *primus multiplicasse veritatem videtur, numerosior in arte quam Polyclitus*, so ist der eigenthümliche Vorzug, den er vor Polyklet gehabt hat, die Mannichfaltigkeit und Vielseitigkeit; *veritas* und *ars* an sich und in einer gewissen Weise kam auch dem Polyklet zu. Von welcher Art die *veritas* desselben war, wird durch das *paene ad exemplum* nach einer Seite hin näher bestimmt, aber auch das *ut uno crure insisterent signa* gehört dahin, denn die Darstellung des Lebendigen gehört wesentlich mit zum Begriff der *veritas*[53]). Diese auf die mannigfachste Art und in den ver-

---

51) Ruhnken zu Rutil. Lup. p. 108 f.

52) Es ist daher keineswegs zu verwundern, wenn nach dem Urtheil Anderer Quintilianus (XII, 7) von Polyklet sagt: *ut humanae formae decorem addiderit supra verum.*

53) Da die künstlerische Auffassung der Natur und die Vorstellungen darüber zu verschiedenen Zeiten und bei verschiedenen Personen sehr verschieden sind, so wird unter *veritas* begreiflicher Weise keineswegs immer dasselbe verstanden. Daher finden sich denn Urtheile, wie: *nondum Myro-*

schiedensten Stellungen zu erreichen, war der Fortschritt, welchen Myron über Polyklet hinaus that; und wie wahr dies Urtheil sei, geht aus allem, was wir von Myron erfahren, mit völliger Klarheit hervor. Es heisst dann ferner, er sei *in symmetria diligentior*, nämlich als Polyklet; eine Behauptung, die man so auffallend gefunden hat, dass man sie auf jeden Fall hat beseitigen wollen. Wie konnte, fragte man, Myron für sorgfältiger in der Beobachtung der Verhältnisse gelten, als Polyklet, der ja eine Statue gebildet hatte, von der Plinius selbst sagt: *quem canona artifices vocant, lineamenta artis ex eo petentes velut a lege quadam?* Ich enthalte mich, die verschiedenen Aenderungsversuche zu besprechen, da die Worte des Plinius, im richtigen Zusammenhang gefasst, den ganz passenden Sinn geben[54]). *Symmetria* ist nämlich in dem bestimmt technischen Sinne zu nehmen, in welchem es Plinius da, wo er vom Lysippos spricht, gebraucht und näher erklärt: *non habet Latinum nomen symmetria quam diligentissime custodit nova intactaque ratione quadratas veterum staturas permutando,* welches hauptsächlich geschah *capita minora faciendo quam antiqui, corpora graciliora siccioraque.* Dass die lateinische Sprache keinen Ausdruck für *συμμετρία* im gewöhnlichen Sinn von Verhältniss habe, konnte Plinius nicht behaupten, da *proportio, commensus* u. a. üblich waren, er meint also einen ganz besonders ausgeprägten technischen Ausdruck für ein gewisses, nach bestimmten Regeln festgesetztes System der Verhältnisse in der bildenden Kunst, und zwar das von ihm näher erläuterte schlankere. In demselben Sinne gebraucht es Plinius auch bei der Malerei vom Euphranor (XXXV, 11, 40, 128): *primus videtur expressisse dignitates heroum et usurpasse symmetrian; sed fuit in universitate corporum exilior, capitibus articulisque grandior*[55]). Er suchte also etwas ganz ähnliches zu erstreben, wie Lysippos, ohne es aber vollkommen zu erreichen. Die Symmetrie des Lysippos aber wird von Plinius in einen bestimmten und beabsich-

nis signa satis ad veritatem adducta (Cic. Brut. 18, 70); *ad veritatem Lysippum ac Praxitelem accessisse optime affirmant* (Quint. XII, 10, 9).

54) Vgl. Lange zu Lanzi üb. d. Sculptur p. 44. Thiarsch Epochen p. 208f. Feuerbach Vatic. Apollo p. 46 ff. Brunn artificum lib. Graec. tempp. p. 37 ff. Vertheidigt ist die Lesart der Handschriften von Urlichs Rhein. Mus. N. F. V p. 156 f.

55) Plin. XXXV, 10, 36, 67: *Parrasius — primus symmetrian picturae dedit.* 107: *Asclepiodorus, quem in symmetria mirabatur Apelles.*

tigten Gegensatz zu der *quadrata statura* der Früheren gestellt, als deren Hauptrepräsentant er selbst den Polyklet genannt hat. In demselben Sinn ist *symmetria* also auch bei Myron zu fassen, und es wird demnach an ihm gelobt, dass er schon gesucht habe, die Körper schlanker zu bilden als Polyklet, was erst Lysippos vollkommen gelang. Wenn er nach diesen beiden Seiten hin einen bestimmten Fortschritt machte, so war doch auch seine Kunst noch befangen. Er gab dem Leben des Geistes und Gemüthes keinen Ausdruck und die Wahrheit seiner Darstellung gieng über das Körperliche nicht hinaus; selbst hierin war er nicht ganz frei: Haupt-, Bart- und Schamhaar bildete er der alten Ueberlieferung gemäss. Ein Blick auf die Werke der älteren Kunst, z. B. die Aegineten, lehrt uns verstehen, wie charakteristisch dieser scheinbar unbedeutende Umstand ist.

Pythagoras, der ihm übrigens sehr nahe stand, zeigte auch darin hauptsächlich einen Fortschritt; er bildete die Haare sorgfältiger, d. h. der Natur gemäss, und wandte auf die Ausführung des Details in Muskeln und Adern besondere Sorgfalt.

Lysippos, mit welchem die Reihe dieser Künstler beschlossen wird, gelangte nicht nur in Einzelnheiten, wie es die Bildung des Haares ist, zur Vollkommenheit und erreichte überhaupt eine bis ins kleinste Detail sich erstreckende geistvolle und technisch vollendete Meisterschaft (*argutiae operum*[56]) *custoditae in minimis quoque rebus*), sondern beseitigte auch in den wesentlichen Punkten die Mängel der früheren Künstler, welche wir als solche hervorgehoben sahen. Das eine seiner Hauptverdienste ist die *symmetria*, durch welche er, wie wir sahen, die weniger schönen Verhältnisse der Körperbildung umgestaltete; das zweite ist in seinem Ausspruch begründet, *ab illis (antiquis) factos quales essent homines, a se quales viderentur esse*. Wenn Polyklets Statuen *paene ad exemplum* waren und Myron *corporum tenus curiosus animi sensus non expressit*, so erreichte Lysippos die höhere ideelle Wahrheit, welche über das Modell hinausgeht und den höheren geistigen Ausdruck dem Körper verleiht. Ebenso wie in jenem Festsetzen der Körperverhältnisse, so auch in dieser Auffassung der künstlerischen Darstellung, tritt das subjective Element in einer für jene Zeit charakteristischen Weise hervor; nicht minder auch das bewusst reformatorische in dem ausgesproche-

56) S. zu Cic. Brut. 45, 167. Vgl. Plin. XXXV, 10, 36, 67; 37, 117.

nen Gegensatz gegen die *antiqui*. So bildete sich auch zur Zeit des Cicero und Horaz in der römischen Litteratur der Gegensatz der *antiqui* und *novi* aus, wobei ganz ähnliche Momente in Betracht kommen[57]).

Es ist einleuchtend, dass diese Urtheile ursprünglich in unmittelbarem Zusammenhange mit einander standen und nur von Plinius wegen der Anordnung, welche er seinen Auszügen bestimmt hatte, zertheilt worden sind. Dass es Excerpte aus einem fremden Werke sind, geht schon aus der Weise hervor, wie er diese disiecta membra vertheilt; dass sie nicht vollständig sind, beweist schon das *hanc disciplinam* (56), welches dort auf gar nichts bezogen werden kann und erst in dem Zusammenhange, in welchem es ursprünglich stand, ganz verständlich gewesen sein kann. Auch so sind uns diese Ueberbleibsel höchst schätzbar; es sind Bemerkungen eines Mannes, der mit Kenntniss und Einsicht den Gang der griechischen Kunst verfolgte und die allmähliche Entwickelung derselben in den einzelnen Erscheinungen nachwies. Dass der Standpunkt, von welchem aus er urtheilt, indem er die lysippische Kunst als den Höhepunkt ansieht und von da aus die frühere betrachtet, uns einseitig und unrichtig erscheint, thut der kunsthistorischen Bedeutung dieser Urtheile keinen Eintrag, so wenig als es uns wundern kann, wenn wir anderswo abweichende Urtheile ausgesprochen finden. Auf die Frage nach ihrem Urheber lässt sich mit Bestimmtheit antworten. Denn Plinius nennt Varro als Gewährsmann bei einer dieser Bemerkungen, und nachdem der genaue Zusammenhang aller unter einander nachgewiesen ist, kann es nicht zweifelhaft sein, dass alle auf ihn zurückzuführen sind[58]).

Ungleich unsicherer ist die Beantwortung der Frage nach der Schrift des Varro, welche Plinius benutzte. Wie sehr auch

---

57) Nach Lysippos werden noch in der Kürze einige seiner Schüler, welche aber keinen neuen Fortschritt darstellen, und dann ausser der chronologischen Ordnung Praxiteles erwähnt. Er war seiner eigentlichen Thätigkeit nach nicht Erzbildner und fand deshalb keinen Platz in dem Umriss der Entwickelungsgeschichte dieser Kunst; seines grossen Ruhms wegen zählt Plinius seine Werke in Erz doch nicht unter der Masse mit auf.

58) Ganz übereinstimmend ist Varros Bemerkung de l. L. VIIII, 18 p. 468: *neque enim Lysippus artificum priorum potius est vitiosa secutus quam artem*; wie er eine ähnliche auch über die Maler macht (VIIII, 12 p. 464). Die Europa des Pythagoras von Regium erwähnt er lobend l. L. V, 31 p. 47.

unsere Kenntniss der varronischen Schriften in neuester Zeit durch glückliche Entdeckungen und scharfsinnige Untersuchungen erweitert worden ist, so hat jeder Schritt, den wir vorwärts gethan, auch erneuerte Mahnung zur Vorsicht im Vermuthen gebracht. Dass Varro für Plinius auch in seinen Mittheilungen über Kunst eine Hauptquelle gewesen ist, beweisen die wiederholten Anführungen ausser dem, dass er ihn in jedem Index nennt. Aber bis jetzt ist es nicht gelungen, ein Werk nachzuweisen, welches er besonders benutzt habe. Vielleicht, oder wahrscheinlich waren es mehrere, die er dafür ausbeutete. Betrachten wir diejenigen auf Kunst sich beziehenden Bemerkungen, welche Plinius ausdrücklich auf Varro zurückführt, so sind es überwiegend Mittheilungen über einzelne merkwürdige Künstler und Kunstwerke, die Varro als Augenzeuge gemacht hatte. Er führt ein ehernes Bild des Mentor (XXXIII, 12, 55, 154) und eine marmorne Löwin des Arkesilas (XXXVI, 5, 4, 41) an, welche Varro als in seinem Besitze befindlich erwähnt hatte; andere Kunstwerke, welche Varro in Rom kannte, ein grosses Gemälde des Serapion (XXXV, 10, 37, 113), die Gemälde des Timomachos (XXXV, 11, 40, 136), der Jaia (XXXV, 11, 40, 147), Sculpturen aus Terracotta im Tempel der Ceres (XXXV, 12, 45, 154) und die zierlichen Früchte des Possis, der wie Arkesilas und Pasiteles sein Zeitgenosse war (XXXV, 12, 45, 155f.), die Thespiaden und ihren Liebhaber Junius Pisciculus (XXXVI, 5, 4, 39). In Rhamnus hatte er die Nemesis des Agorakritos gesehen, welche er allen Statuen vorzog (XXXVI, 5, 4, 17).

Ohne ein bestimmtes Urtheil aussprechen zu wollen [59]), muss ich es für sehr wahrscheinlich halten, dass diese Notizen dem logistoricus *Gallus Fundanius de admirandis* entlehnt sind, in welchem Merkwürdigkeiten aller Art verzeichnet waren [60]), wo-

---

59) Es ist nicht zu leugnen, dass von Statuen, namentlich solchen, die in Rom befindlich waren, in den Büchern *rerum urbanarum*, in dem Buche *de deis selectis*: *'quibus aedes dedicaverunt eosque pluribus signis ornatos notaverunt'* (Augustin. c. d. VII, 17), in den *imagines* die Rede sein konnte, vgl. Ioann. Lyd. de mag. I, 12: *ἐν ταῖς εἰκόσι Τερέντιος ὁ ἐπίκλην Βάρρων — Αἰνείαν οὕτως ἐσταλμένον εἰς Ἰταλίαν ἐλθεῖν ποτὲ ἀνεγράψατο ἰδὼν αὐτοῦ τὴν εἰκόνα, ὡς εἶπεν, ἐκ λίθου λευκοῦ ἐξεσμένην ἐπὶ κρήνης ἐν τῇ Ἄλβῃ.* Auch konnte, was von dem Gebrauch der Thonbilder erzählt wird (XXXV, 12, 45), in der Schrift *de vita populi Romani* recht wohl Platz finden.

60) Westermann paradoxogr. p. LII. Ritschl quaestt. Varr. p. 45f. ind. lectt. Bonn 1845/46 p. Vf. Dahin möchte ich auch die *prodigiosa virium*

hin wahrscheinlich auch zu rechnen ist, was Plinius auf Varros Auctorität vom lapis lychnites (XXXVI, 5, 4, 14) erzählt, sowie der Bericht vom Grabmal des Porsenna (XXXVI, 13, 19, 91)[61]. Die oben besprochenen Kunsturtheile sind aber davon gänzlich verschieden und gehören offenbar einem anderen Werke an. So nahe die Annahme liegt, dass Varro in den Büchern *de disciplinis* auch über die bildenden Künste gehandelt haben möge, so ist nach dem, was durch Ritschls Untersuchung jetzt vorliegt, eine solche Vermuthung kaum gestattet. Der einzige Ausweg wäre, wenn man muthmassen wollte, das von Vitruv erwähnte Buch *de architectura* habe sich nicht allein mit der Architectur, sondern auch mit der Plastik und Malerei beschäftigt. Dafür liesse sich vielleicht die enge Verbindung anführen, in welche diese Künste zur Architektur treten, dagegen ein anderer, wie mir scheint nicht unerheblicher Grund, dass die bildenden Künste nie als Beschäftigung des Römers angesehen wurden, und daher, wenn auch eine gewisse Bekanntschaft mit ihnen einem gebildeten Manne wohl anstand, nicht in den Kreis der disciplinae gezogen werden konnten, auf denen die Bildung des römischen Bürgers beruhte. Denn der Zweck dieser Schrift war ja nicht Mittheilung nur historischer Kenntnisse, sondern Behandlung der disciplinae selbst zur Erlernung und Ausübung derselben; die *architectura* und *medicina* fanden daher ihrer praktischen Bedeutung wegen einen Platz, welcher der bildenden Kunst nicht zukam, wie sie auch Seneca (epp. 88, 15) ausdrücklich ausschliesst. Bei der grossen Unsicherheit, in der wir uns hier befinden, da wir ja die Schriften des Varro bei weitem nicht alle nur dem Titel nach kennen, wird es erlaubt sein, eine Vermuthung mit aller Bescheidenheit auszusprechen. In der Schrift *de proprietate scriptorum* hatte Varro stilistische Vergleichungen von Gattungen und Schriftstellern gegeben (Ritschl Rhein. Mus. N. F. VI p. 524). Erwägt man nun, dass es schon damals üblich war, bei der stilistischen Charakteristik die Parallele mit der bildenden Kunst zu ziehen, wie Cicero und Dionysios von Halikarnass zeigen, so

---

felatio bei Plinius VII, 20, 19. Solin. 4 lieber rechnen als mit Krahner de Varr. antt. p. 14 f. zum Prooemium der Antiquitates.

61) Freilich die *τάφοι ἀρχαιοπρεπεῖς καὶ πολυανδρίων ἐν ὑψηλοῖς χώμασι μηκυνομένων περίβολοι*, welche Dionysios von Halikarnass (antt. I, 14) aus Varro anführt, waren in den antiquitates erwähnt. Uebrigens erwähnt Plinius auch sonst dergleichen miracula, z. B. XXXIIII, 7, 17, 38. 18, 40, 45.

dürfte es nicht unwahrscheinlich sein, dass auch Varro, dem ja diese Studien nicht fremd waren, eine Charakteristik der wichtigsten bildenden Künstler zur Vergleichung mitgetheilt habe[62]).

Nicht so ganz einfach und klar stellt sich die Sache bei den Malern heraus. Plinius behandelt dieselben viel ausführlicher, so dass man sieht, dass denselben in damaliger Zeit ein überwiegendes Interesse geschenkt wurde; diese Ausführlichkeit aber zeigt sich mehr in historischen Notizen über das Persönliche der Maler, als in eigentlichen Kunsturtheilen. Dazu kommt, dass die einzelnen Excerpte hier mehr in einander gearbeitet, nicht so bloss an einandergeschoben sind, die verschiedenen Bestandtheile derselben also nicht so bestimmt auseinandergelegt werden können. Indessen lassen sich auch hier gewisse Notizen als zu einander gehörig deutlich erkennen, sowohl der äusseren Form als dem Inhalt nach, und ich stelle auch hier die zusammen, welche sich unzweifelhaft als verwandte kundgeben.

XXXV, 3, 5, 16: *primi exercuere (linearem) Aridices Corinthius et Telephanes Sicyonius, sine ullo etiamnum hi colore, iam tamen spargentes lineas intus. — primus inlevit eas colore testae ut ferunt tritae Cleophantus Corinthius*[63]).

8, 34, 56: *Apparet, — aliquanto ante fuisse, — qui primus in pictura marem feminamque discreverit, Eumarum Atheniensem, figuras omnes imitari ausum, quique inventa eius excoluerit Cimonem Cleonaeum. hic catagrapha invenit hoc est obliquas imagines et varie formare vultus, respicientis suspicientis vel despicientis. articulis membra distinxit, venas protulit praeterque in veste rugas et sinus invenit.*

9, 35, 58: *Polygnotus Thasius, qui primus mulieres tralucida veste pinxit, capita earum mitris versicoloribus operuit plurumumque picturae primus contulit, siquidem instituit os adaperire, dentis ostendere vultumque ab antiquo rigore variare.*

---

62) Die Schrift *de descriptionibus*, *περὶ χαρακτήρων*, an welche man denken möchte, gehört nach Ritschls Auseinandersetzung (Rhein. Mus. N. F. VI p. 520) nicht hieher.

63) *inlevit* verbessert Haupt für *invenit*, welches die Handschriften bieten. Nachher hat die Bamberger Handschrift *triste ephantus*, so dass der Name ebensowohl *Ecphantus* gewesen sein kann.

XXXV, 9, 36, 60. *Apollodorus Atheniensis. — hic primus species exprimere instituit primusque gloriam penicillo iure contulit.*

10, 36, 67. *Parrasius Ephesi natus et ipse multa contulit. primus symmetrian picturae dedit, primus argutias vultus, elegantiam capilli, venustatem oris, confessione artificum in lineis extremis palmam adeptus.*

10, 36, 76. *Pamphilus — Macedo natione — primus in pictura omnibus litteris eruditus.*

10, 36, 79. *Apelles Cous — picturae plura solus prope quam ceteri omnes contulit voluminibus etiam editis quae doctrinam eam continent.*

10, 36, 98. *Aristides Thebanus — is omnium primus animum pinxit et sensus hominum expressit, quae vocant Graeci ethe, item perturbationes, durior paulo in coloribus.*

10, 37, 116. *Ludius — primus instituit amoenissimam parietum picturam.*

11, 40, 123. *Pamphilus — docuisse traditur Pausian Sicyonium primum in hoc genere (encausticae picturae) nobilem. — idem et lacunaria primus pingere instituit.* 126. *eam primus invenit picturam, quam postea imitati sunt multi, aequavit nemo* (Hierauf folgt eine längere Beschreibung, die aber nichts weniger als deutlich ist).

11, 40, 128. *Euphranor Isthmius. — hic primus videtur expressisse dignitates heroum et usurpasse symmetrian, sed fuit in universitate corporum exilior et capitibus articulisque grandior.*

Das stets wiederkehrende *primus* zeigt deutlich, dass diese Notizen im Zusammenhang mit einander stehen und zu einer Auseinandersetzung gehören, in welcher es darauf abgesehen war, nachzuweisen, welche eigenthümlichen Fortschritte die bedeutendsten Künstler in der Malerei gemacht hatten[64]). Diese Neigung, allenthalben anzugeben, wer in Kunst und Wissenschaft, wie in Sitten und Gebräuchen etwas zuerst erfunden

64) Plinius sagt (XXXV, 5, 11, 29): *quibus coloribus singulis primi pinxissent diximus cum de his pigmentis traderemus in metallis.* Nur eine kurze Notiz ist XXXIII, 12, 56, 160 gegeben, einige weitere noch XXXV, 6, 13, 31; 6, 29, 38; 6, 25, 42. Man sieht aber, dass jene Nachweisungen sich bis auf die Einzelnheiten der Technik erstreckten.

habe, ist bekanntlich ein Zug, der in allen culturgeschichtlichen Forschungen des Alterthums sehr bestimmt und oft sehr naiv hervortritt, und in den zahlreichen Schriften *περὶ εὑρημάτων* wurde derselben erschöpfend Genüge gethan. Es ist daher nicht zu verwundern, wenn man auch in der Kunstgeschichte diese Richtung hervortreten sieht. Absichtlich habe ich oben nur diejenigen Notizen zusammengestellt, welche schon durch dieses äusserliche Kennzeichen als zusammengehörig erkannt werden; wahrscheinlich gehören noch einige andere Bemerkungen, welche sich auf Stil und Technik beziehen, eben dahin. Für den nächsten Zweck, der dahin geht, augenfällig zu machen, dass sich auch hier eine Reihe von Notizen findet, welche, von den in diesem Abschnitt so sehr vorherrschenden Künstleranekdoten und Bemerkungen über einzelne Kunstwerke wesentlich verschieden, der Richtung auf die historische Entwickelung der Kunst wie der äusseren Form nach in einem engen Zusammenhang stehen — für diesen Zweck war eine solche Vollständigkeit nicht nöthig. Wenn nun auch dieses Resultat wohl ziemlich fest steht, so ist die Frage nach der Quelle, aus welcher Plinius diese Notizen schöpfte, nicht mit gleicher Sicherheit zu beantworten. An Varro zu denken, liegt zunächst kein äusserer Grund vor, auch sind die hier mitgetheilten Bemerkungen von den über die Erzbildner aus Varro entlehnten allerdings etwas verschieden. Wenn man nun auch diese Verschiedenheit auf die verschiedene Art zu excerpieren beziehen könnte, so scheint mir doch manches darauf hinzuweisen, dass Plinius hier unmittelbar ein griechisches Original benutzte. Dahin gehört die oberflächliche und ungenügende Uebersetzung griechischer Kunstausdrücke[65]), wie wenn *κατάγραφα* durch *obliquae imagines* wiedergegeben wird (56)[66]), oder das unbestimmte *species*, das offenbar ein griechisches Wort vertritt (60)[67]); ganz besonders aber an mehreren Stellen die ausführ-

---

65) Die Uebersetzung von *ἤθη* und *πάθη* (93) gehört auch dahin.

66) *Obliqua imago* ist eine Profilzeichnung, wie XXXV, 10, 36, 90 deutlich zeigt, und dasselbe kann auch *κατάγραφον* bedeuten; dass aber die Anfänge der Malerei vom Profil ausgingen, ist klar, und berichtet Plinius selbst kurz vorher (XXXV, 3, 5, 15), es kann also hier nicht als ein wichtiger Fortschritt erwähnt werden. Offenbar hat Plinius die Bedeutung, in welcher der ihm vorliegende griechische Schriftsteller das Wort nahm, nicht verstanden; s. Hermann opusc. V p. 214 f.

67) Einer ähnlichen Ungenauigkeit ist es zuzuschreiben, wenn es erst

liche und wortreiche Beschreibung des künstlerischen Verfahrens, welche ganz klar zeigt, dass Plinius von der Sache selbst keine deutliche Vorstellung hatte und nicht wusste worauf es ankam, sondern einem vor ihm liegenden Original nachschrieb, so weit er es zu verstehen glaubte[68]). Wenn diese Beobachtung richtig ist, so würde man vielleicht einen Anhalt, um das Original auszumitteln, in der Notiz über den Ludius finden, falls diese nämlich mit Recht, wie ich doch glauben muss, in diese Reihe gestellt worden ist; es muss ein Schriftsteller sein, der frühestens unter Augustus geschrieben hat. Da das Werk des Pasiteles für kunstgeschichtliche Mittheilungen nicht geeignet erscheint, so bietet sich uns kaum ein passenderer Schriftsteller dar, als Juba. Er hatte ein ausführliches Buch *περὶ γραφικῆς* in wenigstens acht Büchern geschrieben, in welchem auch über die einzelnen Künstler genauer gesprochen war[69]); für ihn erscheint es ganz passend, wenn er eine neue und eigenthümliche Erscheinung der Kunst, die zu seiner Zeit Beifall fand, lobend erwähnte. Dass Plinius sonst Jubas Schriften benutzte, ist bekannt es ist also an sich nicht unwahrscheinlich, dass er ihm auch hier folgte. Allerdings wird Juba im Schriftstellerverzeichniss für dieses Buch nicht genannt, allein dieses Schweigen kann ich nicht für unbedingt entscheidend gegen meine Vermuthung ansehen, da Plinius in diesem Buche den Juba allerdings citiert und zwar in Beziehung auf Farbestoffe[70]). Hierin würde sogar eine bestimmte Unterstützung derselben zu finden sein, wenn nicht diese Notiz aus Jubas Schrift über Arabien entlehnt sein könnte[71]). Dass für eine einzelne Bemerkung Antigonus und Xenokrates als Gewährsmänner ange-

---

von Parrasius heisst (67): *primus symmetrian picturae dedit*, und nachher von Euphranor (128): *primus videtur usurpasse symmetrian.*

68) Man vergleiche nur XXXV, 9, 10, 67. 11, 40, 126.

69) Phot. hihl. cod. 161 p. 175 H. *συνείλεκται αὐτῷ (Σωπάτρῳ) ἡ βίβλος καὶ ἐκ τοῦ δευτέρου λόγου τῶν περὶ γραφικῆς Ἰόβα.* Harpocr. s. v. *Παρράσιος· Ἰόβας δὲ ἐν ᾗ περὶ ζωγράφων διεξέρχεται τὰ περὶ τὸν ἄνδρα, φησὶ δ' αὐτὸν εἶναι υἱὸν καὶ μαθητὴν Εὐήνορος, Ἐφέσιον δὲ τὸ γένος.* s. v. *Πολύγνωτος. περὶ Πολυγνώτου — ἱστορήκασιν ἄλλοι τε καὶ — Ἰόβας ἐν τοῖς περὶ γραφικῆς.* Darauf, dass Plinius von Parrasios und Polygnotos dasselbe berichtet, was Harpokration anführt, ist natürlich kein Gewicht zu legen; denn das waren bekannte Dinge.

70) Plin. XXXV, 6, 22: *sandaracam et ochram Iuba tradit in insula rubri maris Topazo nasci.*

71) Hullemann in Symbol. litt. VII p. 87 ff.

führt werden (68), kann ebenfalls keinen Beweis dagegen abgeben, dass Juba Hauptquelle für Plinius war; er konnte diese Schriftsteller auch ausser ihm zu Rathe ziehen, er konnte sie aber auch schon bei Juba citiert finden. Wenn man aber den ganzen Abschnitt über die Malerei bei Plinius durchliest, so wird man nicht verkennen, dass auf die Entwickelung derselben in Italien eine besondere Rücksicht genommen ist, und dass dies in der Schrift des Juba der Fall gewesen sei, wird durch seine persönlichen Verhältnisse wie durch seine übrigen Leistungen überaus wahrscheinlich[72]).

Bei der Plastik im eigentlichen Sinne, der Bildnerei in weichem Stoff, begnügt sich Plinius, zwei Männer zu nennen, welche die Haupterfindungen gemacht haben (XXXV, 12, 43 f.). Zuerst heisst es: *fingere ex argilla similitudines Butades Sicyonius figulus primus invenit Corinthi*[73]); und nach einer weiteren Ausführung fährt er fort: *Butadis inventum est rubricam addere aut ex rubra creta fingere, primusque personas tegularum extremis imbricibus inposuit, quae inter initia prostypa vocavit, postea idem ectypa fecit. hinc et fastigia templorum ornata.* Der Fortschritt in diesen Erfindungen ist so aufzufassen. Indem Butades den Schattenriss an der Wand mit Thon bekleidet, diesen ablöst und brennt, erfindet er das Relief, *typum fecit*, das natürlich platt und flach ist, wie man ja dergleichen noch besitzt, wo die Farbe nachhilft. Reliefs der Art werden zur Verzierung der Stirnziegel verwandt, indem man sie an dieselbe befestigt, so entstehen *prostypa*[74]). Dann wird die Form erfunden, aus welcher die Reliefs abgedruckt werden, *ectypa*. Von da aus gelangt man dahin, auch die Giebelfelder mit Thonbildern zu schmücken. Dass die

---

72) Der Abschnitt über die Bildnisse (2, 2—3, 4) ist allerdings wohl dem grössten Theil nach aus Varros *Imagines* entlehnt.

73) In der neuesten Ausgabe von Sillig heisst es kurz vorher: *contexuisse his et plasticen conveniat. Eiusdem opere terrae fingere* u. s. w. Allein es ist unmöglich, zu sagen *fingere ex argilla similitudines* geschehe *eiusdem terrae opere*. Plinius handelt in diesem Buche von der Erde, den verschiedenen Erdarten und ihrer Anwendung, erst bei der Malerei, dann bei der Bildnerei. Es wird zu lesen und abzutheilen sein: *conveniat. eius enim opera e* (*operae* hat die Bamberger Hdschr.) *terra. fingere ex argilla* u. s. w. Nachher erwähnt er dagegen den Gips.

74) Der Ausdruck *prostypa vocavit* ist aus dem schon oben S. 126 berührten Missgriff des Plinius zu erklären.

gewöhnliche Lesart *orta* (die Bamberger Hdschr. liest *arta*) keinen passenden Sinn giebt, scheint mir klar; denn *fastigia* sind ja die Giebelfelder, und deren Erfindung kann auf keine Weise aus den Verbesserungen der Plastik hervorgegangen sein[75]); die Verzierung derselben war aber allerdings die letzte Stufe dieser Leiter[76]). Dann wird die Erfindung des Lysistratos erzählt, vom Gesicht des Menschen Gipsformen zu nehmen und überhaupt in Gips zu formen. Woher Plinius diese Notizen habe, lässt sich natürlich nicht angeben. Was darauf folgt sind einzelne Geschichten, als deren Gewährsmann Varro erscheint.

Bei den Bemerkungen über die Bildhauerkunst lässt sich eine ähnliche kunsthistorische Tendenz nicht verfolgen. Er beginnt freilich (XXXVI, 4, 4, 9) in ähnlicher Weise: *marmore scalpendo primi omnium inclaruerunt Dipoenus et Scyllis;* allein im Folgenden widerlegt er selbst dies *primi*, indem er die berühmte Bildhauerfamilie des Melas erwähnt[77]) und berechnet, dass diese schon um viele Olympiaden früher thätig war, als die zuerst erwähnten. Wahrscheinlich lagen ihm hier verschiedene Quellen vor. Im Folgenden aber berichtet er nur noch Einzelnheiten von Künstlern und Kunstwerken, ohne dass zusammenhängende Urtheile über Technik und Stil vorkämen; wohl aber ist hier die Rücksicht auf die in Rom vorhandenen Kunstwerke sichtlich hervortretend[78]).

---

75) Welckers Erklärung (Rhein. Mus. II p. 483), dass *hinc* heisse «von Korinth», scheint mir dem Zusammenhang der Stelle nach nicht möglich.

76) Was die dann noch folgenden Worte bedeuten: *propter hunc plastae appellati*, kann ich nicht einsehen. Denn *hunc* kann nur auf Butades gehen, und wie er die Ursache des Namens *plastes* gewesen sei, begreife ich nicht.

77) Von der berühmten Carricatur heisst es: *Hipponacti notabilis foeditas vultus erat, quamobrem imaginem lascivia iocorum hi proposuere ridentium circulis.* Was *lascivia iocorum* bei diesem Bilde bedeuten soll, weiss ich nicht. Ich glaube, es ist zu lesen: *lascivia iocosam*, was vollkommen klar ist, wenn man sich erinnert, dass ein wesentliches Moment des γελοῖον die Obscenität war, die auch bei den carricaturmässigen Darstellungen der Alten selten oder nie fehlt (arch. Beitr. p. 483 f.)

78) Ich habe in diesem Aufsatz dem Plinius wiederholt Flüchtigkeit und Nachlässigkeit Schuld geben müssen; man gestatte mir, den Versuch zu machen, ihn in einem bekannten Falle von diesem Vorwurf zu befreien. Bekanntlich sagt er in der praefatio von den Kunstwerken (27): *tria non amplius, ut opinor, absolute traduntur inscripta «ille fecit» quae suis locis reddam*, was nicht geschehen ist. Gewöhnlich findet man in dem *fecit* das

Griechische *ἐποίησε* und sucht diese wunderbare Behauptung auf verschiedene Art begreiflich zu machen. Die Inschrift *ἐποίησεν* ist aber schon an den uns erhaltenen Kunstwerken so häufig, dass man mit Bestimmtheit sagen kann, Plinius, der deren so unendlich viel mehr sah, habe unmöglich auch nur im Vorbeigehen, geschweige denn mit solchem Nachdruck behaupten könne, es gebe deren nur drei. Sollte er aber nicht mit *absolute* das Perfectum bezeichnet haben? Ich habe die Bezeichnung *tempus absolutum* für *perfectum* nicht finden können, aber sie ist wohl denkbar und war vielleicht dem Plinius eigenthümlich. Das Perfectum geht in einer Inschrift den Sinn, den Plinius bezeichnet, und so wie es unerhört ist auf den noch erhaltenen Monumenten, so mochte es zu seiner Zeit nur auf dreien bekannt sein.

Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

BERICHTE

DER

KÖN. SÄCHS. GESELLSCHAFT DER WISSENSCHAFTEN

SITZUNG DER PHILOLOG. HISTOR. CLASSE

26. FEBRUAR 1853.

Herr *Jahn* las *über ein griechisches Terracottagefäss des archaeologischen Museums in Jena.*

Das zierliche Gefäss aus gebrannter Erde, von welchem ich eine Abbildung in der Grösse des Originals vorlege (Taf. I. II) ist von einer Bäuerin in Megara gefunden worden; Göttling, welcher dasselbe im vorigen Jahr an Ort und Stelle für das archäologische Museum in Jena erworben hat, wünschte, dass ich der Gesellschaft darüber Mittheilung machen möchte, welchem Wunsch ich mit Vergnügen entspreche. Das Gefäss war mit einer starken, tief eingefressenen Kalkkruste zum grossen Theil überzogen, welche erst durch chemische Mittel weggenommen werden musste. Leider ist dadurch auch das Gold und die Farbe, mit welchen das Gefäss geschmückt war, zum Theil fortgenommen, weil die Kalkkruste sich unter das Gold und die Farbe gezogen hatte; die Angaben, welche ich über diesen ehemaligen Schmuck machen werde, beruhen auf eigener Beobachtung und namentlich auf Göttlings genauen Notizen.

Der eigentliche Körper des Gefässes, das Hals und Mündung eines Lekythos zeigt, wird durch eine jugendliche Frauenfigur gebildet, welche sich auf das rechte Knie niedergelassen hat, und ein weites Gewand, das sie schleierartig umwallt, mit der erhobenen Rechten wie zum Schirm ausbreitet, während sie es mit der Linken im Schooss zusammennimmt. So ist fast der ganze Körper entblösst, der keine andere Farbe als die schöne gelbliche des feinen Thons gehabt zu haben scheint, nur die Augen waren dunkel angegeben und die Locken, die ungekünstelt auf die Schultern herabfallen, sind vergoldet, auch war vor der Reinigung auf dem Scheitel noch ein goldner Schmuck wahrnehmbar; der Schleier war weiss gefärbt. Der Grund, auf welchem die Figur knieet, ist dunkelblau mit Andeutungen von Wellen bemalt, auf demselben tritt eine goldene Blume hervor. Diese blaue Farbe erstreckt sich noch jetzt bis zu der Wurzel der beiden Muschelschalen, die von dem Gefäss ausgehend die knieende Frau umschliessen, und in die innere Höhlung derselben hinein, die zum grössten Theil mit einem vortrefflichen Roth bemalt sind. Die eine Muschelschale rechts dem Beschauer ist abgebrochen und in der Abbildung ergänzt worden. Vor der knieenden Frau schmiegt sich ein, wie es scheint, weisslich gemalter Schwan in ihren Schoos; von seinem Hals sind nur noch schwache Spuren

erhalten, die aber hinreichen seine Bewegung erkennen zu lassen. Von oben her, links dem Beschauer, fliegt ein Vogel zu ihr herab, dessen Farbe braun ist mit schwarz und gelb gemischten Flügeln; seinem Nahen gilt sowohl die Bewegung ihrer rechten Hand als die Wendung des Kopfes und der nach oben gewandte Blick. Auf der anderen Seite wird neben ihr ein nackter Knabe sichtbar, von dessen Flügeln noch Spuren erhalten sind, mit langen goldenen Locken, auf denen ein ziemlich hoher Aufsatz, roth bemalt mit goldenen Buckeln bemerkbar wird; auch er blickt nach dem heranschwebenden Vogel und seine Miene und Haltung drücken eine lebhafte Spannung aus.

Die Rückseite des Gefässes zeigt Palmetten und einige andere Verzierungen in der Farbe des Thons auf dem glänzenden schwarzen Firniss wie gewöhnlich bei den bemalten griechischen Thongefässen.

Einige Gefässe, welche in ähnlicher Weise zierlich geschmückt sind, — sämmtlich in Griechenland gefunden, — hat Stackelberg abgebildet (Gräber der Hellenen Taf. 49 ff.). Bei einem derselben, jetzt im Besitz des Grafen Pourtalès (Antiq. du cab. Pourt. 28. cat. Pourt. p. 139, 836) wird der Bauch des Gefässes durch eine Weinlaube verdeckt, in welcher ein epheubekränzter Knabe liegt; an einem anderen spielt ein sitzender Knabe mit einem Hunde; auf einem dritten wird ein geflügelter Jüngling auf einem Delphin, auf einem vierten Europa von dem Stier durch die Fluthen getragen; an einem fünften, jetzt in Berlin (n. 1782), ist Eros unter Blumen gelagert. En anderes in der Sammlung des Grafen Pourtalès (Antiq. du cab. Pourt. 28. cat. Pourt. p. 139, 837) zeigt einen Knaben, der mit einer Gans spielt. Alle sind, wie das in Jena, von mässigen Dimensionen, mit verschiedenen Farben bemalt und einander durch die naive Anmuth und Grazie verwandt; das vorliegende ist durch Reichthum, Eleganz und Feinheit allen überlegen; Vorzüge, von denen die Abbildung leider nur einen schwachen Begriff giebt, in der namentlich das anmuthige, feine Gesichtchen der Frau keineswegs getreu wiedergegeben ist; das des Eros ist im Original etwas verstossen, war aber ursprünglich auch gewiss feiner.

In Unteritalien gefundene Gefässe, bei welchen auf ähnliche Weise menschliche Figuren zum Schmuck verwandt sind, zeigen dagegen eine Hinneigung zum Grotesken. So ist an einem Gefäss bei Gargiulo (racc. II, 10) ein Knabe dargestellt, den ein See-

ungethüm gepackt hat; an einem anderen (racc. II, 10) wird ein Mann von einem grossen Vogel, den er fortschleppt, in die Scham gebissen; auf einem von mir bekannt gemachten (arch. Beitr. Taf. 2) und einem ähnlichen des Museo Sant Angelo in Neapel (arch. Anz. 1849, p. 60) trägt ein Pygmäe mit Mühe einen Kranich fort; ein Gefäss der Berliner Sammlung (n. 1961) zeigt einen karrikaturmässig dargestellten sitzenden Herkules und eines im Wioner Antikenkabinet (Arneth p. 16, 196) die übrigens vortrefflich ausgeführte Gestalt eines bärtigen Komikers im langen Gewande. Man sieht, dass hier eine ganz andere Geschmacksrichtung herrschte, als die, aus welcher jene anmuthigen Gefässe hervorgegangen sind.

Bei der Frage nach der Bedeutung unserer Gruppe müssen einem Jeden sogleich die häufig vorkommenden Terracottafiguren einer nackten Frau einfallen, welche zwischen den Schalen einer geöffneten Muschel kniet, und gewiss richtig allgemein für Aphrodito erklärt ist. So wie Tibull sie anruft (III, 3, 24)

et faveas concha, Cypria, vecta tua,

zeigt sie sich in einem bei Gragnano 1762 gefundenen Wandgemälde (Pitt. di Erc. IV, 3. mus. Borb. V, 33). Ganz nackt, aber mit einem Diadem und Arm- und Fussbändern geschmückt, liegt die Göttin bequem hingestreckt in einer Muschel, welche sie über das Meer trägt; ihren Schleier lässt sie wie ein Segel im Bogen über das Haupt flattern, in der Rechten hält sie einen blattförmigen Fächer. Ueber dem Rand der Muschel wird mit halbem Leibe Eros sichtbar, als helfe er die Muschel vorwärts treiben, daneben schwimmt ein Delphin. Daher lässt Statius (silv. 1, 2, 117) Venus von der Violantilla sagen

haec et caeruleis mecum consurgere digna
fluctibus et nostra potuit considere concha;

und das Haar des Earinus, sagt derselbe, wird Venus geleiten (silv. III, 4, 4),

fors et de puppe timenda
transferet inque sua ducet super aequora concha.

Auch sehen wir auf Sarkophagreliefs Aphrodite in einer Muschel von Seekentauren getragen und dem phantastischen Thiasos der Meergottheiten geleitet, entweder ganz nackt, nur mit dem Kestos umgürtet, knieend und von drei Eroten umgeben (Clarac mus. de sc. 224, 384), oder sitzend bis an die Hüften mit einem Gewand bekleidet, neben ihr ein Eros, während ein anderer mit

einer Tänie auf sie zufliegt (Gerhard ant. Bildw. 100, 1). Noch auf einem christlichen Toilettenkästchen von Silber ist Aphrodite nackt in der Muschel sitzend mit einem Spiegel in der Linken, von zwei Seekentauren getragen, dargestellt (Visconti int. ad una ant. supellettile di argento Taf. 3). In etwas anderer Weise sitzt die ganz nackte Aphrodite die nassen Locken trocknend nicht in sondern auf der von Tritonen getragenen Muschel auf einem Relief (Admir. 30. Braun zwölf Basr. Vign. 2 zu Taf. 10. Mon. Matth. III, 2, 28, vgl. Hirt myth. Bilderb. 7, 10) den Worten Lucians entsprechend (dial. mar. 15, 2): *τὴν Ἀφροδίτην δύο Τρίτωνες ἔφερον ἐπὶ κόγχης καταχειμένην*, nur dass sie dort die vom Zeus entführte Europa über die See geleitet *). Hier haben wir zunächst an dio so eben aus dem Meer geborne Aphrodite zu denken, welche einer bestimmten Ueberlieferung zufolge in der Muschel zur Insel Kythere getragen wurde, welche sie zuerst betrat **). Gewiss weist auch die Muschel auf den phönikischen Ursprung der kythereischen Aphrodite hin, wenn gleich aus künstlerischen Gründen die Purpurmuschel, welche zunächst derselben heilig war, für die bildliche Darstellung nicht verwandt werden konnte. Die bereits erwähnten Terracottafiguren ***) stellen sie nach einem nur in Nebendingen modificierten Typus ganz nackt vor, auf beiden Knieen zwischen den Schalen der Muscheln, die nach Art der Flügel sie umgeben, ruhend,

*) Fulgent. myth. II, 4: *concha etiam marina pingitur portari (Venus). quod huius generis animal toto corpore simul aperto in coitu misceatur, sicut luba in physiologis* (l. *physiologia) refert.* Allerdings hat eine Hdschr. *concham — portare,* wie der myth. Vat. II 32; vgl. Albricus 5: *pingebatur Venus — in manu sua dextra concham marinam tenens atque gestans.* So findet man sie auf Münzen der gens Varia, vgl. Liebe Gotha nnm. p. 30.

**) Paul. Diac. p. 52 M.: *Cytherea Venus ab urbe Cythera, in quam primum devecta esse dicitur concha, cum in mari esset concepta.* Daher bekam eine Gattung von Muscheln den Namen *veneriae,* Plin. IX, 33, 52: *navigant ex his veneriae praebentesque* [?] *concavam sui partem et aurae opponentes per summa aequora velificant.* Vgl. XXXII, 11, 53. Seneca (epp. 95, 27) erwähnt sie als Leckerbissen.

***) *a.* Panofka Terracotten 17.
b. d'Agincourt frgms. de sc. 13, 2.
c. Clarac mus. de sc. 605, 1343. Müller Denkm. a. K. II, 26, 285. cat. Durand 1625. cat. Pourtalès 798.
d. Panofka Terrac. 18, 2.
e. Panofka Terrac. 18, 1.
Nicht nachsehen kann ich gegenwärtig Dubois voy. en Crimée IV p. 16.

die Hände ausgestreckt, entweder ohne alle Attribute (*a*), oder in der einen Hand eine Schale (*b*, *c*, *d*), oder auch neben derselben noch einen Apfel in der anderen Hand (*e*)*). Eine bestimmte Handlung oder Gemüthsstimmung spricht sich in diesen Gestalten nicht aus; die Sage von der in der Muschel übers Meer getragenen Aphrodite ist umgebildet worden einem anmuthigen künstlerischen Motiv zu Liebe, das auf ein Cultusbild zurückzuführen eine nicht glaubliche Vermuthung Panofkas ist.

Auch der Schwan, welchen wir zu den Füssen unserer Figur sehen, ist als ein der Aphrodite heiliges Thier hinreichend be-

---

*) Im cat. Durand 1626 ist eine ähnliche Terracotta beschrieben: *Venus à genoux, sortant d'une coquille et tenant un phallus et une phiale.* Wenn die Beschreibnng richtig ist, so ist hier offenbar eine obscöne Anspielung beabsichtigt, wie in dem an Venus gerichteten Vers des Plautus (rud. 704 oder III, 3, 46): *te ex concha natam esse autumant: cave tu harum conchas spernas;* und wie sie nnzweideutig in Gemmen ausgedrückt ist, z. B. bei Tölken (III, 3, 1170): *Geflügelter Phallus in eine geöffnete Muschel eindringend, unten ein Stern;* oder de Witte (cat. Durand 1730): *une coquille du genre peigne et deux phallus.* Die Aehnlichkeit gewisser Muscheln mit der weiblichen Scham führte zu ähnlichen Benennungen, wie *pecten*, *χοιρίνη* (*αὗται δὲ κόγχαι τινές εἰσιν, ὥς φησιν Ἐπαφρόδιτος ἐν ταῖς λέξεσιν*, schol. Arist. eqq. 1147. vespp. 332. Poll. VIII, 16, vgl. Hesych. *χοιρίναι αἱ θαλάσσιαι ψῆφοι*). Apulejus war angeklagt unter verschiedenartigen Producten des Meeres auch *veretillam et virginal*, oder wie er nachher sich ausdrückt *spuria et fascina* zum Behuf des Liebeszaubers benutzt zu haben (de mag. 34. 35). Dass *spurium* mit *virginal* identisch sei, zeigen auch Plutarch (quaestt. Rom. 288 F): *τοὺς γὰρ Σαβίνους φασὶ τὸ τῆς γυναικὸς αἰδοῖον ὀνομάζειν σπόριον*, und Isidor (origg. IX, 5, 24): *muliebrem naturam veteres spurium vocabant ἀπὸ τοῦ σπόρου.* Höchst wahrscheinlich sind solche Muscheln gemeint, die dann wie alles Obscöne zum Bezaubern so gut wie zum Entzaubern dienten, und deshalb auch als Amulet getragen wurden. Von den Troglodyten erzählt Strabo (XVI. p. 775): *στιβίζονται δ' ἐπιμελῶς αἱ γυναῖκες, περικεῖνται δὲ τοῖς τραχήλοις κογχία ἀντὶ βασκανίων*, und Gratius, wo er von den Mitteln gegen die Hundswuth spricht, sagt (404):

collaribus ergo
sunt qui lucifugae cristas inducere maelis
iussere aut sacris conserta monilia conchis.

Caylus hat das kleine Erzbild einer Katze abbilden lassen (rec. V, 15), welcher ein Halsband von entsprechend geformten Muscheln umgebunden ist, an dem noch ein Amulet hängt. Und noch heute sollen nach Payne Knight (worship of Priapus p. 47) Weiber und Pilger in Calabrien diese Muscheln tragen. Dass man aber bei den Muscheln in der That diese Vorstellung hatte geht auch daraus hervor, dass Nachbildungen der weiblichen Scham selbst, diesen sehr ähnlich, als Amulet getragen wurden (Gerhard etc. Spig. 12, 2), von der *fica* gar nicht zu reden.

kannt und als ein Wasservogel wird er gewiss sehr passend mit derselben verbunden, wenn sie als so eben dem Schooss des Meeres entstiegen aufgefasst wird. Und so stellt eine ausgezeichnet schöne Gruppe in Terracotta, welche Panofka bei Gargiulo in Neapel sah, Aphrodite in der Muschel von zwei Schwänen gezogen vor (arch. Zeitg. V p. 300). Dass damit zugleich auch auf die verjüngende Kraft der Aphrodite hingewiesen wird, von der Hesiod sagt (theog. 192)

πρῶτον δὲ Κυθήροισι ζαθέοισιν
ἐπλητ'· ἔνθεν ἔπειτα περίρρυτον ἵκετο Κύπρον.
ἐκ δ' ἔβη αἰδοίη καλὴ θεός ἀμφὶ δὲ ποίη
ποσσὶν ὕπο ῥαδινοῖσιν ἀέξετο.

und Lucrez (I, 7): *tibi suavis daedala tellus*
summittit flores,

habe ich hier schon früher angemerkt (Berichte 1852 S. 62).

Den Vogel endlich, welcher von oben her auf Aphrodite zufliegt, werden wir für eine Taube ansehen müssen, und zwar für die dunkele wilde Taube, welche noch jetzt im Süden häufig sind, und der Aphrodite ebenso wie die zahmen weissen Tauben heilig waren (Engel Kypros II p. 180 ff.). Dabei ist der Umstand nicht gleichgültig, dass auch die heiligen Tauben mit der Göttin von Phönizien gekommen sind und in den Heiligthümern besondere Pflege genossen, die notorisch von Phönikern gestiftet waren. Vor allem aber verdienen die am Eryx gefeierten Feste der *Ἀναγώγια* und *Καταγώγια* hier Berücksichtigung. Nach der übereinstimmenden Ueberlieferung verliessen zu einer bestimmten Zeit alle Tauben den Eryx, und man glaubte, dass sie mit der Göttin nach Libyen ausgezogen seien; nach neun Tagen kehrte zuerst eine Taube als Vorläuferin wieder in den Tempel zurück, worauf plötzlich die anderen in Schaaren sich einstellten und die Heimkehr der Göttin ankündigten*). Fassen wir alles zusammen, so würden wir in unserer Terracottafigur eine Aphrodite zu erkennen haben, die von Symbolen umgeben ist, welche zusammenstimmend sie als die heitere Göttin des im Frühling sich erneuernden Lebens der ganzen Natur bezeichnen,

*) Athen. IX p. 394 F. [Aelian. h. an. IV, 2. var. hist. I, 15. Auch in Ephesos wurden *Καταγώγια* gefeiert, s. Lobeck Aglaoph. p. 177. Vgl. Ebert *Σικελικῶν* p. 36 f.

zu welcher hellenische Auffassungsweise die phönikische Gottheit umgebildet hat.

So wohl nun auch dieses alles zusammenpasst, so kann ich mich doch nicht überzeugen, dass das wahre Verständniss der Gruppe dadurch gegeben sei. Um mit etwas Aeusserlichem anzufangen, so ist die unverhältnissmässige Grösse der Taube sehr auffallend, wobei ich gar nicht in Anschlag bringen will, dass nach Aristoteles die wilde Taube kleiner als die zahme ist*). Allein so häufig auf Kunstwerken die Nebendinge im Verhältniss zu den Hauptgegenständen zu klein dargestellt werden, so wird das Gegentheil nicht so leicht Statt finden. Ungleich wichtiger ist aber das Bedenken, welches der Gesammteindruck der Gruppe hervorruft. Offenbar spricht sich in derselben eine lebendige Bewegung aus, welche durch die blosse Zusammenstellung bedeutsamer Attribute um eine Hauptfigur noch nicht erklärt wird, sondern nur durch eine Handlung, welche alles auf einen Punkt concentriert. Die weibliche Figur knieet nicht, wie die angeführten Terracotten, in völliger Ruhe da, sondern in lebhafter Erregung ist sie auf das rechte Knie gesunken, und während die Linke das Gewand im Schooss sammelt, hält die Rechte dasselbe wie zum Schirm ausgebreitet; es ist klar, dass eine plötzliche Ueberraschung diese verschiedenen Bewegungen schnell und unwillkührlich hervorgerufen hat. Dass die Ueberraschung von oben kommt zeigt auch der etwas zurückgeworfene und nach oben gerichtete Kopf, dessen Gesichtszüge den eben geschilderten Eindruck noch bestimmter und schärfer machen. Dieselbe Spannung drückt sich auch in dem Gesicht wie in der ganzen Haltung des Eros neben ihr aus, deren Richtung eben dahin geht wie bei der weiblichen Figur. Es kann also nur der von oben herabschwebende Vogel sein, welcher diese Ueberraschung bewirkt, und wie wäre das denkbar, wenn es die Taube der Aphrodite ist, welche sich bei ihr einfindet? Nun vergegenwärtige man sich dazu den Schwan, der wie schüchtern und furchtsam sich in den Schooss der Frau schmiegt, den sie wie unwillkührlich mit dem Gewande deckt, und erinnere sich an die Worte, welche Euripides seiner Helena in den Mund legt (17 ff.)

---

*) Aristot. hist. an. V, 13: *ἐλάττων μὲν οὖν ἡ πελειάς, τιθασσὸν δὲ γίνεται μᾶλλον ἡ περιστερά· ἡ δὲ πελειὰς καὶ μέλαν καὶ μικρὸν καὶ ἐρυθρόπουν καὶ τραχύπουν.*

ἔστιν δὲ δὴ
λόγος τις, ὡς Ζεὺς μητέρ᾽ ἔπτατ᾽ ἐς ἐμὴν
Λήδαν κύκνου μορφώματ᾽ ὄρνιθος λαβών,
ὃς δόλιον εὐνὴν ἐξέπραξ᾽ ὑπ᾽ αἰετοῦ
διώγμα φεύγων, εἰ σαφὴς οὗτος λόγος*).

Gewiss man wird finden, dass der Moment, wo der vom Adler verfolgte Schwan im Schooss der beim Baden überraschten Leda eine Zuflucht sucht, gar nicht präciser und schöner hätte ausgeführt werden können. Auch die Theilnahme des Eros, den wir auch auf anderen Kunstwerken dem Zeus behülflich gesehen haben, ist vollkommen erklärt durch das Interesse, welches er an dem glücklichen Erfolge der List hat. So erkennen wir in dieser Gruppe eine eigenthümliche, aber ebenso charakteristische Darstellung dieser so oft vorgestellten und nun auch von mir schon so oft besprochenen Sage.

*) Nach Hygin (astron. poet. II, 8), der die Sage von der Nemesis erzählt, verwandelt sich Aphrodite auf Zeus Befehl in einen Adler und verfolgt ihn, nachdem er die Gestalt des Schwans angenommen hat.

Fig. II
Hugo Troschel in Berlin, del. et

BERICHTE

DER

KÖN. SÄCHS. GESELLSCHAFT DER WISSENSCHAFTEN.

PHILOLOGISCH-HISTORISCHE CLASSE.

25. FEBRUAR 1854.

Herr *Jahn* las *über ein Vasenbild, welches eine Töpferei vorstellt.*

Das Vasenbild aus der Sammlung König Ludwigs in München (n. 731), von welchem ich eine Zeichnung vorlege, kann keinen Anspruch machen durch Schönheit Aufmerksamkeit zu erregen. Es befindet sich am Halse einer Hydria mit schwarzen Figuren und ist nachlässig und ohne Feinheit ausgeführt. [1]) Die Vorstellung aber einer Töpferwerkstatt oder Vasenfabrik ist an sich interessant und gewinnt an Bedeutung durch die Seltenheit

1) Taf. I, 1. Die Hauptvorstellung am Bauche des Gefässes stellt *Aineas* dar, welcher *Anchises* fortträgt, begleitet von *Askanios* und umgeben von Kriegern und Frauen.

ähnlicher Darstellungen auf Kunstwerken, welche uns von dem technischen Verfahren und Betrieb der Alten einen anschaulichen Begriff geben; [2]) sie ist deshalb auch bereits von Abeken (Mittelitalien p. 359) genauer beschrieben und neuerdings wieder von Gerhard (arch. Anz. 1852 p. 231, 21) hervorgehoben worden. [3])

Das Töpferhandwerk gehört zu den allerältesten, Hesiodus in der bekannten Stelle vom Brodneide stellte die Töpfer voran (opp. 25): *καὶ κεραμεὺς κεραμεῖ κοτέει*, und Homer beschreibt in einer schönen Vergleichung die Töpferscheibe (Il. 2, 599)

οἱ δ' ὁτὲ μὲν θρέξασκον ἐπισταμένοισι πόδεσσιν
ῥεῖα μάλ', ὡς ὅτε τις τρόχον ἅρμενον ἐν παλάμῃσιν
ἑζόμενος κεραμεὺς πειρήσεται, αἴ κε θέῃσιν.

Wie die Griechen für Alles einen Erfinder anzugeben wussten, wenn auch nicht alle denselben, so war der Erfinder der Scheibe nach Plin. (n. h. VII, 56, 57) *Anacharsis Scythes, ut alii, Hyperbius Corinthius.* Den Anacharsis nannte Ephoros, wie Strabo sagt (VII, p. 303), der ihn durch die Berufung auf jene homerischen Verse widerlegt, da sie älter seien als Anacharsis, welche Poseidonios bei Seneca (epp. 90, 30) eben deshalb für untergeschoben erklärte. Dem Anacharsis wurde diese Erfindung zugeschrieben [4]) der Vorstellung gemäss, nach welcher man bei den Völkern, welche in einem wenig civilisirten Zustand lebten, den man für den naturgemässen ansah, den Ursprung aller Cultur, dann auch höhere Weisheit und Sittenreinheit suchte. Hyperbios von Korinth war von Theophrast in der Schrift *περὶ εὑρημάτων* als Erfinder der Töpferscheibe genannt nach dem Scholiasten zu Pindar (Ol. XIII, 37), offenbar weil in Korinth die Arbeit in Thon

---

2) Besonders sind hier zu nennen die Schale des Berliner Museums mit rothen Figuren, welche eine Erzgiesserei vorstellt (Gerhard Trinksch. Taf. 12. 13. Panofka Bilder ant Leb. 8, 5); die Vorstellung einer Schmiede auf einer Oenochoe mit schwarzen Figuren bei Welcker alte Denkm. III, 36; das verwandte aber noch nicht befriedigend erläuterte Vasenbild mit schwarzen Figuren bei Welcker Tril. p. 262. él. céram. I, 51. Guigniaut rel. de l'ant. Taf. 131, 237.

3) Ritschls Aeusserung (ann. IX p. 184) „*ab eodem Braunio repertum iertium quoddam novimus necdum editum nec scripto explicatum, exhibens psam vasorum fictilium fabricam*" — bezieht sich vermuthlich auf unser Gefäss.

4) Diog. Laert. I, 105. Suid. *Ἀνάχαρσις* befolgen dieselbe Tradition.

seit uralter Zeit in Blüthe und Ansehn stand. Bemerkenswerth ist der Name Hyperbios, welcher unter den Erfindern öfter wiederkehrt. Hyperbios hat nach Plinius zuerst ein Thier getödtet, wobei man an die Härte des Gemüths denken kann, Agrolas und Hyperbios werden als Erbauer der pelasgischen Feste in Athen genannt (Paus. 1, 28, 3), was durch die colossalen Bausteine erklärt wird; auch wenn unter den kunstfertigen Daktylen in den Versen der Phoronis (sch. Apoll. Rh. 1, 1129) Akmon, der Ambos, das Beiwort *ὑπέρβιος* erhält, ist dies leicht begreiflich. Wenn es aber bei Plinius auch heisst *laterarias ac domum constituerunt primi Euryalus et Hyperbius fratres Athenis, antea specus erant pro domibus*, so ist dies eine Erfindung, der der Töpferscheibe im Charakter verwandt, und die Bedeutung des Namens scheint nur auf das Gewaltige einer jeden neuen weitgreifenden Erfindung zu gehen, wobei der oft ausgesprochene Gedanke mit hineinspielen mochte, dass der Mensch jeden Fortschritt der Cultur sich den Göttern gegenüber zu erkämpfen habe. Andere Nachrichten von ähnlichem Gehalt lassen die Töpferscheibe von *Talos*, dem Neffen des Daidalos erfunden werden, wegen der berühmten attischen Thongeschirre.[5]) Nach Plinius hatte *Coroebus Atheniensis* die *figlinae* erfunden und Kritias sagt in einer Elegie, wo er die verschiedenen Erfindungen anführt (fr. 1, 12):

τὸν δὲ τροχοῦ γαίης τε καμίνου τ' ἔγχονον εὗρεν,
κλεινότατον κέραμον, χρήσιμον οἰκονόμον,
ἢ τὸ καλὸν Μαραθῶνι κατασήσασα τρόπαιον.

Auch wurde in Athen Keramos, der für einen Sohn des Dionysos und der Ariadne galt, weil man den Wein in thönerne Fässer füllte, als Heros eponymos im Kerameikos und als mythischer Ahnherr der Töpfer verehrt.[6])

Ein Haupterforderniss war, dass man gute Thonerde (*γῆ κεραμῖτις*) hatte. Einige zogen rothe, andere weisse Erde vor, auch mischte man wohl beide, und die grösste Sorgfalt in der

---

5) Diod. Sic. IV, 76. Merklin (die Talos-Sage p. 77) findet hierin eine Hindeutung auf den phoenikischen Ursprung des Talos.

6) Paus. I, 3, 1: *τὸ δὲ χώριον ὁ Κεραμεικὸς τὸ μὲν ὄνομα ἔχει ἀπὸ ἥρωος Κεράμου, Διονύσου τε εἶναι καὶ Ἀριάδνης καὶ τούτου λεγομένου.* Harpocr. *Κεραμεῖς· φησὶ δὲ Φιλόχορος ἐν γ' εἰληφέναι τούτους (Κεραμεῖς) τοὔνομα ἀπὸ τῆς κεραμικῆς καὶ τοῦ θύειν Κεράμῳ τινὶ ἥρωι.* Vgl. Suid. *Κεραμίς.*

Bereitung des Thons galt für das erste und wichtigste bei der Töpferei; ein guter Haushälter sollte sich nicht begnügen die fertigen Gefässe durch den Klang beim Klopfen prüfen, [7]) sondern selbst auf die Bereitung des Thons Acht geben. [8]) *Attika* war in hohem Grade begünstigt durch die treffliche Töpfererde, welche sich am Vorgebirge Kolias fand, welche auch dadurch sich auszeichnete, dass sie sich mit Mennig (*μίλτῳ*) gut vermischen liess und eine herrliche Farbe annahm. [9]) Ein Gefäss aus Thon von Kolias galt daher für das feinste und schönste in seiner Art. [10]) Die Töpferkunst war deshalb in Athen blühend und angesehen, [11]) das wichtige Quartier des Kerameikos hatte davon seinen Namen, dort wurden ausser dem Heros Keramos auch Hephaistos, der Gott des Feuers, Prometheus, der Thonbildner und Athene verehrt, welche als Ergane jedem Gewerbe vorstand, und ihm die Feinheit des künstlerischen Sinnes verlieh, die wir noch heute als attische bezeichnen. [12]) Auch wurde das Gewerbe dadurch geehrt, dass der Preis des heiligen Oels am Fest der Panathenaeen nur in Thongefässen vertheilt wurde, wofür die Gefässe mit der Inschrift *τῶν Ἀθήνηθεν ἆθλον εἰμί* Zeugniss ablegen, sowie die Verse Pindars (Nem. X, 35)

---

7) Die Stellen sind von mir zu Pers. III, 21 angeführt.

8) Geopon. VI, 3: *γῆ οὐ πᾶσα ἐπιτήδειος πρὸς κεραμείαν, ἀλλὰ τῆς κεραμίτιδος γῆς οἱ μὲν προκρίνουσι τὴν πυρρὰν τὸ χρῶμα, οἱ δὲ τὴν λευκήν, οἱ δὲ ἀμφοτέρας συμμιγνύουσι. τινὲς μὲν οὖν ἀρκοῦνται τῇ δοκιμασίᾳ τοῦ καλῶς κεκεραμευμένου πίθου, τὸ κρουσθέντα αὐτὸν ἀποδοῦναι ἠχόν τινα ὀξὺν καὶ τορόν. οὐκ ἔστι δὲ τοῦτο αὔταρκες, ἀλλὰ χρὴ τὸν κατασκευάζοντα παρεῖναι τῇ κεραμείᾳ καὶ ὅπως ὁ πηλὸς καλῶς εἰργασμένος εἴη προνοῆσαι καὶ μὴ πρὶν ἐᾶσαι ἐπὶ τὸν τρόχον ἀναβιβάσαι πρὶν τὸν πηλὸν διαδεῖξαι ὁποῖος ἔσται ὁ πίθος ὀπτηθείς.*

9) Suid. *Κωλιάδος κεραμῆες· Κωλιάς, τόπος τῆς Ἀττικῆς, ἔνθα σκεύη πλάττονται. λέγει οὖν ὅτι ὅσαι ἐπὶ τρόχον φέρονται (τρόχον δὲ τὸν σκευοπλαστικὸν λέγει) τουτέστιν, ὅσαι πρὸς σκευοπλασίαν ἐπιτήδειαι, πασῶν ἡ Κωλιάδος κρείσσων· ὥστε καὶ βάπτεσθαι ὑπὸ τῆς μίλτου.*

10) Eratosthenes bei Athen. XI p. 482 A und Macrob. Sat. V, 21, 10: *κρατῆρα γὰρ ἵστασαν τοῖς θεοῖς οὐκ ἀργυροῦν οὐδὲ λιθοκόλλητον, ἀλλὰ τῆς Κωλιάδος γῆς.* Plut. de recta rat. aud. p. 42 D *ὅμοιός ἐστι μὴ βουλομένῳ πιεῖν ἀντίδοτον, ἂν μὴ τὸ ἀγγεῖον ἐκ τῆς Ἀττικῆς Κωλιάδος ᾖ κεκεραμευμένον.*

11) Müller kl. Schr. II p. 350 f. Thiersch Abh. d. k. bayerischen Ak. d. Wiss. I Cl. II, 3 p. 811 ff.

12) Welcker aesch Tril p. 120 f. Weiske Prometheus p. 555 ff.

ἁδεῖαί γε μὲν ἀμβολάδαν
ἔν τελεταῖς δὶς Ἀθηναίων μιν ὀμφαί
κώμασαν· γαίᾳ δὲ καυθεῖσα πυρὶ καρπὸς ἐλαίας
ἔμολεν Ἥρας τὸν εὐανορα λαὸν ἐν ἀγγέων ἕρκεσιν παμποικίλοις.

Attische Thongefässe [13]) waren daher ein gewöhnlicher Handelsartikel [14]) und kommen dem Dikaiopolis bei Aristophanes als solche zuerst in den Sinn (Ach. 902); phönikische Schiffer brachten sie zu den Aethiopen (Scyl. p. 54 H.), und aus Rivalität, wenn auch unter einem religiösen Vorwand, verboten einst die Aegineten und Argiver die Einfuhr des attischen Thongeschirres (Her. V, 88. vgl. Athen. XI p. 502 C Poll. VI, 100).

Die Thongefässe von *Argos* sind sonst nicht berühmt, und die *κύλικες Ἀργεῖαι*, welche Athenaeus XI p. 480 C erwähnt, brauchen nicht grade thönerne gewesen zu sein. Weit grössere Bedeutung hatte der *Αἰγιναῖος κέραμος* [15]) und die Insel *Aigina* bekam von dem Topfhandel, ohne Zweifel von einem Komiker, den Beinamen *Ἠχὼ πετραία χυτρόπωλις* oder, wie Meineke (fr. com. anon. 130 b.) vermuthet, *χυτρόπολις*. [16]) Ausser den schon erwähnten *korinthischen* [17]) Thongefässen, werden auch die *lako-*

---

13) Athen. I p. 28 C *ἐπαινεῖται ὄντως ὁ Ἀττικὸς κέραμος.* XI p. 484 F *Λάκαιναι κυλίκων εἶδος οὕτως λεγόμενον ἢ ἀπὸ τοῦ κεράμου ὡς τὰ Ἀττικὰ σκεύη.* Matron bei Athen. IV p. 136 F *Ἀττικῷ ἐν κεράμῳ πέττων.* Die *κύλικες Ἀττικαί* erwähnt Athen. XI p. 480 C. Einen Töpfer Chairestratos erwähnt Phrynichos (Athen. XI p. 474 B Meineke frr. com. gr. II p. 586):

εἶτα κεραμεύων ἂν οἴκοι σωφρόνως Χαιρέστρατος
ἑκατὸν ἂν τῆς ἡμέρας ἔκαεν οἴνου κανθάρους.

Bei Aristophanes eccl. 252 wird dem Kephalos vorgeworfen *τὰ τρύβλια κακῶς κεραμεύειν, τὴν δὲ πόλιν εὖ καὶ καλῶς.*

14) *Ἐν ταῖσι χύτραις* heisst es bei Aristophanes Lys. 557 vom Topfmarkt (Poll. VII, 163), wie *χυτρεῖς, χυτροπώλης*, s. Ussing de nom. vas. gr. p. 90.

15) Steph. Byz. *Αἴγιναι. — Αἰγιναῖος δὲ ὁ ἔποικος ἢ κέραμος ἢ ὄβολος ἢ ἄλλο τι σκεῦος ἀπὸ Αἰγίνης.* Ders. *Γάζα. — οἱ μὲν γὰρ πολῖται Αἰγινῆται καὶ Γαζαῖοι, οἱ δὲ κέραμοι Γαζῖται καὶ Αἰγιναῖοι.*

16) Hesych. *Ἠχὼ πετραίαν χυτρόπωλιν. λέγει δὲ τὴν Αἴγιναν, ἐπειδὴ ἐκεῖ ὄστρακα πολλά ἐστι.* Phot. *Ἠχὼ πετραία· Αἴγινα, ἐπειδὴ πετρώδης ἐστὶ καὶ πολλὰ ἔχει κεράμια.* Poll. VII, 197: *τὴν δὲ Αἴγιναν χυτρόπωλιν ἐκάλουν.*

17) Vgl. Barth Corinth. commercii et mercat. hist. p. 16 f. R. Rochette ann. XIX p. 237 ff.

nischen [18]) und *megarischen* ausgezeichnet, welche man im Handel missbräuchlich magarische zu nennen pflegte [19]); es waren, wie es scheint, meistens grosse Gefässe [20]), deren Stärke und Dauerhaftigkeit gerühmt wird; Synesius erzählt, dass die Mimen ihre kahlgeschorenen Köpfe so abhärteten, dass man sogar megarische Fässer daran entzwei schlagen konnte. [21]) Die Härte und zugleich die Feinheit der *samischen* Gefässe war so gross, dass man mit den Scherben schneiden konnte, und Plinius erzählt, nur mit samischen Scherben könne man sich ohne Schaden castriren, [22]) was der eigenthümlichen Mischung des samischen Thons, der zu mancherlei medicinischem Gebrauch verwendet wurde [23]), zugerechnet werden muss. Uebrigens wurde

---

18) Geopon. XIV, 11: *μεγάλα ὠὰ τίκτεσθαι ποιήσεις, εἰ Λάκωνος ὀστράκου κοπέντος μίξας πιτύροις καὶ οἴνῳ φυράσας παραβάλλῃς ταῖς ὄρνισιν.*

19) Steph. Byz. *Μέγαρα. — οὕτω δὲ καὶ τοὺς Μεγαρικοὺς κεράμους διὰ τὸ ε̄ χρὴ λέγειν, οὐ διὰ τὸ ᾱ, ὡς οἱ ἔμποροι τὴν ἄρχουσαν παραφθείροντες.*

20) Eubulos bei Athen. I, p. 28 C erwähnt *Μεγαρικὰ πιθάκνια*, welches Fässer waren. s. Ussing de nom. vas. gr. p. 33 f. In späten Glossen werden *ἀμφιφορεῖς, ἀμφορῆς* erklärt durch *Μεγαρικὰ* bei Hom. Od. *β*, 290. Arist. nnbb. 1205. Plut. 808 (s. das. Hemsterhuis), was auch in Handschriften des Suidas u. *ἀμφορεύς* übergegangen ist.

21) Synes. enc. calv. 13 p. 77 C: *ἐπιλείπει δὲ τὰ Μεγαρέων κεράμια τῇ γενναίᾳ ταύτῃ (κεφαλῇ) προσκαταγνύμενα.*

22) Plin. XXXV, 12, 46: *Samia testa Matris deum sacerdotes qui Galli vocantur virilitatem amputare nec aliter citra perniciem M. Caelio credamus.* Lucilius bei Non. p. 398, 33 nach Lachmanns schöner Verbesserung (zu Lucret. p. 99):

hanc ubi vult male habere, ulcisci pro scelere eius,
testam sumit homo Samiam sibi, 'anophele' inquit,
praecidit caulem testisque una amputat ambo.

Mart. III, 81, 3: *abscissa est quare Samia tibi mentula testa?* Iuven. VI, 514: *mollia qui rapta Secuit genitalia testa.*

23) Hesych. *Σαμία γῆ· ἰατρικὸν μίγμα.* Vgl. Panofka res Sam. p. 76 f. Theophrast (de lapid. 61 ff.) beschreibt die Art sie zu gewinnen *ἐν τοῖς γεωφανέσιν.* Vgl. Etym. M. p. 229, 21 *γεωφανεῖον χωρίον ἐστὶν ἐν ᾧ γῆς εἶναι μέταλλον. ἡ δὲ γῆ ἦν ξανθοτέρα, πεποιημένη τοῖς ζωγράφοις εἰς τὰς γραφάς. τάχα δὲ ἡ μίλτος ἐστὶν ἢ μέταλλον γῆς κεραμίτιδος ἢ τινὸς ἄλλης ἐργασίας.* Diese Bemerkung — deren erste Worte bis *μίλτος ἐστίν* das lex. rhet. in Bekkers an. p. 227, 16, die darauf folgenden Hesychius wiedergiebt — scheint sich speciell auf die samischen Thongruben zu beziehen. Poll. VII, 99: *πολλὰ δ' ἂν καὶ ἄλλα εἴη μέταλλα, ὥσπερ τὰ ἐν Σάμῳ τὰ καλούμενα γεωφάνεια, ὑπὲρ ὧν ὁ Δεινάρχος λέγει.* Mit Recht hemerkt Sauppe

das samische Thongeschirr als Tischgeräth benutzt, wir finden es aber erst in später Zeit erwähnt und dann meistens als einen Beleg für alterthümliche einfache Sitte im Gegensatz zu der Verschwendung goldener und silberner Gefässe. [24]) Die *Κνίδια κεράμια* lobt Eubulos (Athen. I p. 28 D), und dass auch sie durch Feinheit ausgezeichnetes Tafelgeschirr waren, zeigt die gezierte Beschreibung im Lexiphanes (7): *καὶ γηγενῆ πολλὰ (ποτήρια) οἷα Θηρικλῆς ὤπτα, εὐρυχανδῆ τε καὶ ἄλλα εὔστομα, τὰ μὲν Φωκαῆθεν τὰ δὲ Κνιδόθεν, πάντα μέντοι ἀνεμοφόρητα καὶ ὑμενόστρακα.* [25]) In ähnlicher Weise lobt Plutarch (de vit. aere al. p. 828) die zierlichen Gefässe von *Aulis* und *Tenedos*: *τὴν δὲ τράπεζαν ἡ καλὴ Αὐλὶς ἢ Τένεδος ἀντικοσμήσει τοῖς κεραμεοῖς, καθαρωτέροις οὖσι τῶν ἀργυρῶν.* Womit auch Dio Chrysostomos übereinstimmt, wenn er sagt (or. XLII, 5): *σχέδον οὖν παραπλήσιον πεπόνθασι οἱ ἐμοὶ λόγοι τῷ κεράμῳ τῷ Τενεδίῳ. καὶ γὰρ ἐκεῖθεν πᾶς μὲν ὁ παραπλέων ἐμβάλλεται*

(frr. orr. p. 327) dass der Artikel bei Harpokration *γεωφάνιον· χωρίον ἐν ᾧ γῆς μέταλλον· περὶ δὲ τοῦ ἐν Σάμου γεωφανίου ὃν τρόπον ἐξευρέθη, Ἔφορος δεδήλωκεν ἐν τῇ θ'* den Dinarch im Sinne hat. Nach Ephoros Bericht (Suid. *ἐπὶ τὰ Μανδραβούλου*) war diese Thongrube von Mandrabulos oder Mandrobulos (Letronne ann. XVII p. 285) gefunden und hatte die Veranlassung zu dem oft angeführten und verschieden gedeuteten Sprüchwort *ἐπὶ τὰ Μανδραβούλου* Veranlassung gegeben (Leutsch zu Zenob. III, 82. Greg. Cypr. III, 50).

24) Plin. XXXV, 12, 46: *Samia etiamnunc in esculentis laudantur.* Die irdenen vasa Numae (Pers. II, 59) heissen *Samia* bei Tertull. apol. 25. Cic. rep. VI, 3; bei Plautus capt. 291 ist es ein Zeichen des Geizes, beim Opfer samische Gefässe zu gebrauchen, und Cicero spottet über die stoische Strenge des Tubero der vasa Samia bei einem epulum zum Gedächtniss des Scipio aufsetzte (p. Mur. 36, 75). Als Zeichen der Dürftigkeit (Lucilius bei Non. p. 398. Plaut. Stich. 694) und Genügsamkeit (rhet. ad Her. IV, 51, 64. Tib. II, 3, 57. Auson. epigr. 8) werden sie oft genannt; Lact. i. d. I, 18: *cur autem figulinae repertori honos non habetur? an quia isti divites vasa Samia contemnunt?* Nach Isidor origg. XX, 4, 3 wären die *fictilia vasa, facta ex creta et indurata igni*, in Samos erfunden und deshalb vasa Samia genannt; ebend. 6 wird noch angeführt *alii dicunt cretam esse Italiae, quae non longe a Roma nascitur, quae Samia appellatur.*

25) Was die Worte Lucians am. 11: *ἐγὼ δὲ — κύκλῳ περιήειν τὴν Κνίδον, οὐκ ἀγελαστὶ τῆς κεραμευτικῆς ἀχολασίας μετέχων ὡς ἐν Ἀφροδίτης πόλει* bedeuten, weiss ich nicht. Es wird freilich Jedem einfallen, dass auch auf dem Vorgebirge Kolias Aphrodite verehrt wurde, sowie in Korinth und an anderen Orten, wo Topffabrication war, allein ich wage nicht darauf weitere Combinationen zu gründen.

κέραμον, οὐδεὶς δὲ ὑγιῆ διακομίζει ῥαδίως, ἀλλὰ οἱ πολλοὶ σαθρὸν ποιήσαντες ἢ συντρίψαντες, ὄστρακα ἔχοντες λανθάνουσιν αὐτούς. Athenäus erzählt dass es in Naukratis viele Töpfer gegeben habe und dass sie ihren Gefässen einen eigenthümlichen Firniss zu geben wussten, welcher ihnen das Ansehen von versilberten gab (XI p. 480 E).

Plinius rühmt an den *adrianischen* Gefässen dass sie durch Festigkeit sich ganz besonders auszeichneten, [26]) Hesychius aber giebt die merkwürdige Erklärung *Κερκυραῖοι ἀμφορεῖς· τὰ Ἀδριανὰ κεράμια.* Diese wird erläutert durch die Angabe dass im Innern von Istrien ein Markt gehalten wurde, auf welchem die Kaufleute aus dem Pontus sich mit lesbischen, chiischen und thasischen Weinen, die vom adriatischen Meer mit Amphoren von Kerkyra sich einfinden. [27]). Damit stimmt der Bericht des Theopompos, welchen Strabo an einer leider lückenhaften Stelle anführt, dass man im Flusse Naro die Scherben von Thongefässen aus Thasos und Chios fände. [28]). Mit Recht hat Letronne (obs. sur les noms des vases gr. p. 17 f.) bemerkt, dass es hier sich wohl mehr um den Wein handle, welcher in den kerkyräischen oder adrianischen Fässern enthalten sei, als um diese allein, und hat bereits auf zwei Epigramme verwiesen, welche dafür sprechen, anth. Pal. IX, 232:

Ἀδριακοῖο κύτους λαιμὸς τὸ πάλαι μελίγηρυς,
ἡνίκ' ἐγαστροφόρουν Βακχιακὰς χάριτας,
νῦν κλασθεὶς κεῖμαι νεοθηλέϊ καρτερὸν ἔρκος
κλήματι, πρὸς τρυφερὴν τεινομένῳ καλύβην.

---

26) Plin. XXXV, 12, 46: *Cois laus maxima, Hadrianis firmitas.* Nach *Cois* ist ein Wort ausgefallen oder das Wort *laus* ist corrupt, da der *firmitas* nur eine besondere Eigenschaft gegenüber gestellt werden konnte. Von der Festigkeit giebt es einen Begriff, dass man Wasserfässer häufig als Sitz benutzt sieht (ficor. Cista p. 14. Inghirami vasi fitt. 338. Gerhard etr. Spieg. 44), obgleich auch metallene, wenigstens mitunter, gemeint sein könnten.

27) Ps. Arist. mir. 104 (111): *εἶναι δὲ καί τινα τόπον ἐν τοῖς ἀνὰ μέσον διαστήμασιν, εἰς ὃν ἀγορᾶς κοινῆς γινομένης πωλεῖσθαι παρὰ μὲν τῶν ἐκ τοῦ Πόντου ἐμπόρων ἀναβαινόντων τὰ Λέσβια καὶ Χῖα καὶ Θάσια, παρὰ δὲ τῶν ἐκ τοῦ Ἀδρίου τοὺς Κερκυραικοὺς ἀμφορεῖς.* Die *Corcyraea urna* bei Iuvenal XV, 25 kommt hier natürlich nicht in Betracht, da sie nur auf Odysseus Aufenthalt bei den Phäaken sich bezieht.

28) Strabo VII p. 317: *ἀπὸ τοῦ εὑρίσκεσθαι κεραμόν τε Χῖον καὶ Θάσιον ἐν τῷ Νάρωνι.*

αἰεί τι Βρομίῳ λατρεύομεν· ἢ γεραὸν γάρ
φρουροῦμεν πιστῶς, ἢ νέον ἐκτρέφομεν

und anth. Pal. VI, 257:

Τίς με, Διωνύσῳ πεπλασμένον ἀμφιφορῆα,
τίς με, τὸν Ἀδριακοῦ νέκταρος οἰνοδόκον,
Δηοῦς ἐπλήρωσε; τίς ὁ φθόνος εἰς ἐμὲ Βάκχου;
ἢ σπάνις οἰκείου τεύχεος ἀσταχύων;
ἀμφοτέρους ἤσχυνε· σεσύληται μὲν ὁ Βάκχος,
Δημήτηρ δὲ Μέθην σύντροφον οὐ δέχεται. [29])

Da die Kerkyraeer den Handel auf dem adriatischen Meerbusen und mit den Producten der angrenzenden Länder in früherer Zeit hauptsächlich betrieben, ist es begreiflich, dass kerkyräisch und adrianisch in diesem Falle für die Handelswelt identisch war, und eine genauere Entscheidung wird auch für uns kaum möglich sein. [30]) Wo man Wein und Oel ausführte, wurden natürlich auch, wenn irgend möglich, die Fässer dafür fabricirt, ohne dass diese besondere Handelsartikel waren, und wenn *κεράμια Θάσια*, *Μενδαῖα*, *Κῷα* und ähnliches vorkommt, [31]) so hat man den Inhalt der Fässer nicht ihre Fabrik in Gedanken. [32]).

In dieser Weise wird es sich auch mit den Gefässen verhalten, deren Henkel durch eingepresste Embleme nnd Inschriften interessante Aufschlüsse gegeben haben. [33]) Sie haben sich in

---

29) Vgl. Athen. I p. 28 E: *ἐν δὲ Ἴσσῃ τῇ κατὰ τὸν Ἀδρίαν νήσῳ Ἀγαθαρχίδης φησὶ οἶνον γίνεσθαι, ὃν πᾶσι συγκρινόμενον καλλίω εὑρίσκεσθαι.*

30) Vgl. über diese verschieden behandelten Stellen Welcker rhein. Mus. I p. 339 ff. Müller de Corcyraeorum rep. p. 62. O. Müller kl. Schr. II p. 700 f. Kramer üb. die bem. griech. Thongef. p. 200 f. Böckh Staatsh. III p. 457 ff.

31) Arist. eccl. 1149 *Θάσι' ἀμφορίδια*. Varro bei Non. p. 548 *divitum amphoras Chias*. Vgl. Dio Chr. LXIX, 7: *τὸν οἰνόφλυγα ἐν Θάσιον κατέπλησε.*

32) So war es auch vielleicht mit dem *κέραμος Γαζίτης* (s. Anm. 15), denn von Gaza ward ein starker Weinhandel besonders nach Aegypten getrieben (Stark Gaza p. 564 f.), wobei man sich der Erzählung Herodots (III, 6) erinnert, dass die Aegypter die erhandelten Weinfässer sorgfältig aufbewahrten, um sie für das Wasser bei der Reise durch die Wüste zu gebrauchen.

33) Nachdem zuerst Thiersch (Abhdlgen der k. bayerischen Akad. d. Wiss. I Cl. II, 3 p. 781 ff.) auf sie aufmerksam gemacht hat, sind sie namentlich von Stephani (ind. lectt. Dorp. 1848), Stoddart (transact. of the

grosser Anzahl und unter einander übereinstimmend bis jetzt in Athen, Sicilien, Alexandria, Olbia und in Lykien gefunden, und stammen den Inschriften nach meistens aus Rhodos Knidos und Thasos, einzelne auch aus Paros und Ikos. Sie sind grossentheils mit den Emblemen des Orts versehen, woher sie stammen, und tragen, wie Stephani zuerst nachgewiesen hat, den Namensstempel des Magistrats, der über die Ausfuhr die Aufsicht führte; wahrscheinlich war auch bei diesen mehr der Inhalt, Wein, Oel, Getreide, in Betracht gekommen, als das Gefäss selbst. Auch so bestätigen sie uns den Ausspruch des Plinius (XXXV, 12, 46) von den Thongefässen: *haec quoque per maria terras, ultro citro portantur, insignibus rotae officinis*, und wir befinden uns mit ihnen ganz im Fall des Theopompos, der auch aus dem Vorkommen solcher Scherben historische Combinationen zog. [34])

Interessant sind für die Fabrikation und den Verkehr mit Thongefässen auch die Buchstaben und Zeichen, welche sich nicht selten unter dem Fuss der gemalten Vasen eingekratzt finden. Zum Theil sind es eine Art von Monogrammen, die so häufig in ganz gleicher Weise wiederkehren, dass man nicht zweifeln kann, dass sie in irgend einer Weise zur Orientirung in der Fabrik gedient haben.[35]) Zum Theil aber sind es mehr oder minder vollständig erhaltene Inschriften, in denen stets die Namen von Gefässen zu erkennen sind. Nachdem man sich Anfangs hatte verleiten lassen, diese Benennungen auf das jedesmalige Gefäss anzuwenden, hat Letronne [36]) das Unzulässige dieser Annahme dargethan und gezeigt, dass wir hier Aufzeichnungen vor uns haben, welche der Töpfer, um seinem Gedächtniss zu Hülfe zu kommen, augenblicklich in den Thon schrieb, wozu die für sich gedrehten Füsse sehr bequem waren. Ebenso ist es begreiflich, dass

roy. soc. II, 3 p. 111 ff.) und Franz (Philolog. VI p. 268 ff. C. I. Gr. III p. 11 ff.) gesammelt und besprochen worden.

34) Hier mag erwähnt werden, dass auf einem Vasenbild, welches die Argonauten bei Phineus vorstellt (mon. ined. d. inst. III, 49), ein Pithos mit dem Stempel HE an der Erde liegt, welchen der Duc de Luynes (ann. XV p. 13) für den des Herakles erklärt, dem derselbe gehöre. Vielleicht soll es ein Fabrikzeichen sein.

35) Wenn diese Zeichen sorgfältiger beobachtet und verzeichnet sein werden als bis jetzt noch geschen ist, werden sich wahrscheinlich aus denselben Resultate über die Herkunft der Vasen ziehen lassen.

36) Letronne journ. des sav. 1837 p. 750 ff. oder nouv. ann. I p. 497 ff., mit einem Nachtrag journ. des sav. 1840 p. 427 ff. Die Resultate hat Böckh Staatshaush. I p. 151 f. angeführt.

es vom Zufall abhing, ob diese Notate, wenn der Fuss an das Gefäss angedreht wurde, ganz oder theilweise erhalten wurden. Die vollständigeren Inschriften geben eine Anzahl von bestimmten Gefässen mit dem entsprechenden Preise an und zwar

a) eine Vase im Louvre

ΚΡΑΤΕΡΕΣ : ΓΙ
ΤΙΜΕ : ⊢⊢⊢⊢ ΟΞΙΔΕΣ : ΠΙΙΙ
ΒΑΘΕΑ : ΔΔ⊢Ι

d. h. sechs Krateren zum Preise von vier Drachmen, acht Oxides; der Rest ist nicht zweifellos. Letronne erklärt zwanzig Baphea oder Baphia zum Preise einer Drachme und eines Obols.

b) eine Vase in der Sammlung des Grafen Pourtalès

ΙΧΘΥΑΙ ΔΙΙΙΙ Τ ΔΙΙ

d. h. vierzehn Fischteller (*ἰχθύα*) zum Preise von zwölf Drachmen.

c) eine Vase in Berlin n. 1605

ΔΔΔΙΙ : ΤΙΜΗ ⊢⊢ ΙΙΙΙC

d. h. zwei und dreissig Gefässe, wahrscheinlich wie das bezeichnete, zum Preise von zwei Drachmen und fünftehalb Obolen.

Nicht mehr zu bestimmen ist der Preis

d) einer Vase im Besitz Hrn. J. de Witte

ΚΡΑΤΕΡΕΣ Π. ΟΞΙΔΕΣ ΔΔΔΔ ΤΙ Θ...
ΟΞΥΒΑΦΑ ΔΙΙΙ...

d. h. 5 Krateren, 40 Oxides...., 14 Oxybapha.

Ich weiss nicht, ob in den folgenden Inschriften, welche Letronne nicht bekannt geworden sind,

ΑΗΚV : ΑΔ : ΑΗ (Brit. mus. 463)
ΑΗΚV : ΙΓ : ΙΑ (Münch. 693)
ΑΗΚV : ΚΘ : ΑΗ (Münch. 731)

die erste Zahl die der Gefässe, die zweite den Preis bezeichnen soll. Andere Inschriften geben nur noch die Zahl der Gefässe an, welche ich hier um einige vermehrt zusammenstelle

ΑVΔΙΑ ΜΕΞΩ : ΚΕ : ΑΕΠΑΣΤΙΔΕΣ : ΚΞ : (Berl. 1935. arch. Ztg. 1846 Taf. 47, 14). [37])

37) Ich kann mit der von Böckh (arch. Ztg. 1846 p. 371 f.) gegebenen Erklärung nicht übereinstimmen. Er glaubt, dass das monogrammartige Zeichen, welches zu Anfang steht, aufzulösen sei in *ὠά* und nimmt *ὠὰ Λύδια μείζω* für ein Maass, von dem 25, gleich 27 Lepastides, den Inhalt des Gefässes ausmachten. Man sieht nicht recht ein, warum eine derartige Notiz unter das Gefäss notirt worden wäre. Ferner ist das Monogramm den so häufig unter den Vasen eingekratzten so ähnlich, dass es nicht wahrscheinlich ist, dass es hier eine so abweichende Bedeutung haben solle,

ΧVTPI : ΚΓVΣ (mus. étr. 1821. Brit. mus. 459).
ΟΞV : E
ΑPVΣIΔ ΛH (mus. étr. 1710).
ΓΑΑVK ΛΛIIII (Bull. Nap. III, Taf. 3, 18).
ΓVΑΑ II (cat. Magnouc. 35). [38])
Δ ΚVΑΘΕΑ (cat. Beugn. 22).
ΚVΑΙΦΑ : K (Brit. mus. 603).
ΛH ΔHKV (Münch. 501).
ΜΑΚΡΑ IIII (cat. Pourtalès 348).
ΟΞVΒΑΦΑ : ΔΔ (Panofka rech. Taf. 6, 8).
ΓΕΛΓΟΙ ΛΛΛ (Bull. Nap. II, Taf. 1, 6).
ΥΡΙΑΣ IIII (de Witte bei Letronne). [39])

Mitunter fehlt auch die Zahl, wie

ΚΡΑΤΕΡ (Arneth k. k. Ant. Kab. V, 1, 16).
ΑΙΙΚ ΥΔΡ (mus. étr. 1693. Brit. mus. 717).
ΑHKV (Münch. 1).
ΗVΔΡΙΑΣ (Passeri pictt. vas. III, 237. Panofka rech. Taf. 6, 3).

Es wird nun wohl Niemand bezweifeln, dass dies Bestellungen sind, die sich der Töpfer notirte, oder ähnliche Anzeichnungen, neben denen sich meistens noch die monogrammartigen Zeichen finden. Die geringen Preise, welche sich hieraus für die Thongefässe ergeben, stimmen mit den sonst bekannten überein. Für einen Obol kaufte man in Athen nach Aristophanes (ran. 1267) ein ganz schönes Lekythion, ein irdenes Fass (*κάδος*) für drei Drachmen (pac. 1201); bei der Inschr. (C. I. Gr. 545) *Κηφισοφῶντος ἡ κύλιξ· ἐὰν δὲ τις κατάξῃ, δραχμὴν ἀποτείσει δῶρον ὃν παρὰ ξεν.*. weiss man nicht, wie hoch Kephisophon das pretium affectionis gerechnet hat.

Wenden wir uns nach dieser langen Vorrede [40]) zu der Betrachtung des Vasenbildes, so ist es auf den ersten Blick klar,

---

zumal da die Lesung doch auch sehr künstlich und unsicher ist. Allerdings erinnere ich mich nicht genau dieselbe Sigle gefunden zu haben, aber eine sehr ähnliche ⍓, die aus den gleichen Elementen zusammengesetzt sein kann, findet sich unter Vasen der Münchner Sammlung und des Britischen Museums. Ich glaube daher, dass auch diese Inschrift ganz in die Reihe der übrigen hier zusammengestellten gehört. Die *Λύδια μείζω* kann ich auch nicht nachweisen.

38) Vielleicht ist ΓVΑΑ d. h. *γυάλαι* gemeint, eine Bezeichnung für ein Gefäss, die uns freilich nur aus Glossen überliefert ist. Athen. XI p. 467. Etym. M. p. 243, 13.

39) Natürlich VΔΡΙΑΣ.

40) Ich bemerke, weil Manche wo von Thongefässen die Rede ist ohne Weiteres bemalte Vasen verstehen, dass ich diese in den vorstehenden Bemerkungen nicht besonders im Auge gehabt habe, sondern nur die Fabrikation von Thongeschirr überhaupt und zwar in Griechenland.

dass es eine Töpferei vorstellt. Eine Säule in der Mitte theilt den Raum in zwei Hälften, von denen die eine links als unter Dach, die andere rechts unter freiem Himmel zu denken ist.

Innerhalb des bedeckten Raumes sehen wir einen nackten Jüngling auf einem Schemel sitzen, der mit beiden Händen die Töpferscheibe dreht, auf welcher sich der Thon befindet, der schon die Gestalt eines bauchigen Gefässes unter den Händen eines bärtigen Mannes angenommen hat. Dieser hat seine linke Hand im Bauche des Gefässes, die rechte ist leider mit einem ausgebrochenen Stück verloren gegangen; [41]) er hielt sie an der äusseren Seite des Thongefässes, um durch die gleichmässige, entsprechende Bewegung beider Hände, während das Rad sich dreht, den Thon in die beabsichtigte Form zu ziehen *(ducere)*.[42]) Dabei kommt es besonders darauf an, dass die Wände des Gefässes so dünn als möglich gezogen werden [43]) und dass die Oberfläche ganz eben und glatt sei. Um dieses zu erreichen, bedienen sich die Töpfer auch eines flachen Holzes oder eines Stückchen harten Sohlleders, und ein solches Geräth sehen wir auf einem Vasenbilde [44]) in der Hand eines Jünglings, der eben im Begriff ist eine schon fertige Schale damit vollends abzuputzen. Es erforderte ferner nicht geringe Geschicklichkeit, Gefässe von bedeutendem Umfange auf dem Rade zu fabriciren, wie wir es hier sehen; [45]) woraus es sich erklärt, dass nicht

41) Die beiden anderen Lücken sind dadurch entstanden dass die Helmbüsche aus der unteren Vorstellung in die obere hineinragen.

42) Quint. II, 17, 3: *quis — e luto vasa ducendi artem putet* *Ducere* wird zunächst vom weichen Materiai gebraucht, das dem Finger nachgiebt und sich ausdehnen lässt, wie Thon und Wachs, wofür Dio Chrysostomos LXII, 9 *ἕλκειν* sagt; dann vom Dehnen des Metalls durch Hämmern und auch vom Guss. S. Spaiding zu Quint. a. a. O.

43) Plin. XXXV, 12, 46: *Erythris in templo hodieque ostenduntur amphorae duae propter tenuitatem consecratae discipuli magistrique certamine, uter tenuiorem humum duceret.* Bei Iuvenal V, 132 wird für den Kaiser eine Riesenschüssel verlangt *quae tenui muro spatiosum colligat orbem;* daher die *ποτήρια ἀνεμοφόρητα καὶ ὑμενόστρακα* bei Lucian. Lexiph. 7.

44) Innenbild einer in Tarquinii gefundenen Schale ohne Aussenbilder, in Gerhards Besitz und von ihm bekannt gemacht, Festgedanken an Winkelmann (Berl. 1841) Taf. 2, 3 und danach Taf. 1, 2.

45) Die bekannten Worte des Horaz (a. p. 21) *amphora coepit institui, currente rota cur urceus exit?* erklärt Acron ganz richtig: *quare incipis magnum opus et desinis in minore? proverbiale, cum a magnis incipias, in minore desistis.* Ebendaher entlehnt ist das griechische Sprüchwort *ἐν πίθῳ τὴν κεραμείαν μανθάνω· ἐπὶ τῶν τὰς πρώτας μαθήσεις ὑπερβαινόν-*

derselbe Arbeiter, wie gewöhnlich bei kleineren Gefässen geschah, selbst mit den Füssen das Rad in Bewegung setzt, während er mit den Händen den Thon bearbeitet, und weshalb die Scheibe so niedrig angebracht ist: [46]) weil sonst der Arbeiter das Gefäss nicht beherrschen könnte. Ein auf diese Weise mit Geschicklichkeit und Kunst vollendetes und wohlgelungenes Gefäss konnte Platon sehr wohl als etwas in seiner Art schönes bezeichnen, [47]) und in der That sind die Thongefässe der Alten durch Grösse, Feinheit und Glätte noch heutzutage die Bewunderung der Sachverständigen.

Wie grosse Fässer man bauen konnte, sieht man daraus, dass nach Aristophanes die in die Stadt geflüchteten armen Leute, die keine Wohnung fanden, in Fässern ihr Unterkommen suchten, [48]) von Diogenes und seinem Fass, dessen Vortheile, weil es von Thon war, also nicht verbrennen konnte und leicht geflickt war, Juvenal anpreist, [49]) gar nicht zu reden. Auch in der Sage kommen solche Fässer vor. Eurystheus bauet sich aus

---

των, ἁπτομένων δὲ εὐθέως τῶν μειζόνων, ὡς εἴ τις μανθάνων κεραμεύειν, πρὶν μαθεῖν πίνακας ἢ ἄλλο τι τῶν μικρῶν πλάττειν, πίθῳ ἐγχειροίη (Zenob. III, 65 das. Leutsch.) — Uebrigens wird der Name *κύλιξ* abgeleitet *ἀπὸ τοῦ κυλίεσθαι τῷ τρόχῳ* (Athen. XI p. 480 B).

46) In der Nähe von Arezzo ist im Jahr 1840 mit anderem Töpfergeräth auch eine Scheibe von gebranntem Thon mit kleinen Cylindern von Blei ringsumher besetzt gefunden worden, welche offenbar dazu gedient hat den zu bearbeitenden Thon darauf zu legen, und mit dem Rade durch eine Achse verbunden war, s. Fabroni storia degli ant. vasi fitt. Aretini p. 63 ff.

47) Plato Hipp. mai. p. 288 D: *εἶπερ ἡ χύτρα κεκεραμευμένη εἴη ὑπ' ἀγαθοῦ κεραμέως λεία καὶ στρογγύλη καὶ καλῶς ὠπτημένη, οἷαι τῶν καλῶν χυτρῶν εἰσί τινες δίωτοι τῶν ἐξ χόας χωρουσῶν πάγκαλαι, εἰ τοιαύτην ἐρωτῴη χύτραν, καλὴν ὁμολογητέον εἶναι.*

48) Arist. eqq. 792

καὶ πῶς σὺ φιλεῖς, ὃς τοῦτον ὁρῶν οἰκοῦντ' ἐν ταῖς πιθάκναισι
καὶ γυπαρίοις καὶ πυργιδίοις ἔτος ὄγδοον οὐκ ἐλεαίρεις.

Bei Lucian (vitt. auct. 9) sagt Diogenes *τὴν πατρῴαν οἰκίαν ἀπολιπὼν ἢ τέφον οἰκήσεις ἢ πυργίον ἔρημον ἢ καὶ πίθον.* Daher das Sprüchwort *ζωὴ πίθου ἐπὶ τῶν ἐπιεικῶς καὶ μετρίως ζώντων* (Zenob. IV, 44).

49) Iuv. XIV, 308 ff. Diog. Laert. VI, 23 mit den Auslegern. Die Vorstelluog des Diogenes im Fass auf dem Relief in Villa Albani (Winckelmann mon. ined. 174. Zoega bass. 30) und auf Gemmen (Winckelmaon pierr. gr. p. 424) ist bekannt. Heumann (poecile I p. 614 ff. act. phil. II, 7 p. 58 ff. und gegen Hasäus eheod. p. 584) und Heinrich (ind. lect. Kiel 1806) haben gelehrte Abhandlungen darüber geschrieben, dass dies Fass eioe Fabel sei. Vgl. Göttling ges. Abh. I p. 258.

Furcht vor Herakles ein ehernes Fass unter der Erde, [50]) und auf vielen Kunstwerken [51]) sieht man ihn aus diesem Fass, das fast bis an den Hals in der Erde steckt, wie der Pithos der Danaiden auf einem Vasenbilde in München n. 153, [52]) ängstlich hervorschauen, da Herakles ihm den Eber bringt. [53]) Bei Homer (Il. E, 387) heisst es von Ares, den die Aloiden gefesselt haben,

χαλκέῳ δ' ἐν κεράμῳ δέδετο τρισκαίδεκα μῆνας. [54])

Die Grammatiker erklären es zunächst durch *πίθος, ἀγγεῖον,* dann durch *ἀναγκαῖον, δεσμωτήριον* und berichten, bei den Kypriern werde das Gefängniss *κέραμος* genannt, [55]) wobei einem unwillkührlich die colossalen steinernen Fässer einfallen, welche noch jetzt in Kypros halb in die Erde gegraben zu sehen sind. [56]) Müller erinnerte an den ehernen Thalamos der Danae

---

50) Apollod. II, 5, 1 *φασὶ δὲ ὅτι δείσας καὶ πίθον αὐτῷ χαλκοῦν εἰς χρυβῆναι ὑπὸ γῆς κατεσκεύασε.*

51) Auf einer Metope des Theseions nach Zoegas (hass. II p. 72) richtiger Bemerkung, auf vielen alten Vasenbildern (Gorhard auserl. Vasenh. II p. 46), einem Wandgemälde (ant. di Erc. III, 47) und römischen Sarcophagon (Zoega a. a. O.).

52) Inghirami vasi fitt. 135. gall. Om. III, 86. Gorhard Flügelgestalten Taf. 1, 8.

53) Diod. IV, 12 *ὃν ἰδὼν ὁ βασιλεὺς — καὶ φοβηθεὶς ἔκρυψεν ἑαυτὸν εἰς χαλκοῦν πίθον.* Bei Apuleius met. IX, 5 p. 600 ff. vorhirgt sich dor Galan im Fass.

54) In der Sage von Orion und Oinopion auf Chios, dio so deutlich auf den Weinhau sich bezioht, heisst es hei Apollodor (I, 4, 3) von dem letzteren: *ἀλλὰ τῷ μὲν Ποσειδῶν ἠφαιστότευκτον ὑπὸ γῆν κατεσκεύασεν οἶκον,* wo dio Spuren dor dichterischen Spracho, wio oft hei Apollodor, unverkennbar sind. Hior ist untor dem *ἠφαιστότευκτος οἶκος* das irdene eingegrabene Fass zu vorstehen, in dem der Wein bewahrt wird, wie Müller (kl. Schr. II p. 127 f.) hemerkt.

55) Schol. Il. E, 385 *κεράμῳ· ἀγγείῳ, πίθῳ ἢ δεσμωτηρίῳ· οἱ γὰρ Κύπριοι τὸ δεσμωτήριον κέραμον καλοῦσιν.* Apollon. lex. *κεράμῳ, οὐχ ὡς κατὰ Κυπρίους τῷ δεσμωτηρίῳ, καὶ γὰρ ἐν ἄλλοις· πόλλων δ' ἐκ κεράμων μέθυ πίνετο τοῖο γέροντος.* Theon prog. 13, 5: *εἴ τις λέγοι τὸν κέραμον ἀντὶ δεσμωτηρίου, καθάπερ Κύπριοι· διὸ καὶ παρ' Ὁμήρῳ τινὲς οὕτως ἐξηγοῦνται.* Bekker anecd. p. 202, 15 *ἀναγκαῖον· δεσμωτήριόν ἐστι παρὰ Βοιωτοῖς οὕτω καλούμενον, ὡς καὶ παρὰ Κυπρίοις ὁ κέραμος.* Etym. magn. p. 98, 30 *Ἀνάκαιόν τι δεσμωτήριον παρὰ τοῖς Βοιωτοῖς οὕτω καλούμενον, ὡς καὶ παρὰ τοῖς Κυπρίοις ὁ κέραμος.* Etym. Gud. p. 345, 18 *κέραμος τὸ δεσμωτήριον παρὰ τοῖς γλωσσογράφοις, παρὰ Κυπρίοις τὸ ἀγγεῖον· παρὰ δὲ Ἀριστάρχῳ ὁ πίθος.*

56) Hammer topogr. Ansichten p. 128. Mayer Ansichton von dor Türkoi p. 12. Ross Inselreisen IV p. 169 ff.

und die Thesauren, welche man später als Gefängniss benutzte (Arch. § 48, 3), Welcker (kl. Schr. II p. CXIV f.) im Sinne der Deutung, welche er dem Aloidenmythos giebt, an die unterirdischen Fruchtbehälter (*σιροί*) von ähnlicher Construction, deren er einige in Girgenti erwähnt, welche auch mir ganz den Eindruck wie vom Fass des Eurystheus auf den Vasenbildern gemacht haben. [57])

Gefässe von solcher Grösse konnte man allerdings nicht mehr auf der Töpferscheibe machen und Plinius unterscheide daher (XXXV, 12, 46) bei der allgemeinen Classification der *figlinarum opera* von den *doliis ad vina excogitatis* die Gefässe *quae rota fiunt.* Von diesen heisst es geopon. VI, 3: *οὐ πάντας δὲ τοὺς πίθους ἐπὶ τὸν τρόχον ἀναβιβάζουσιν οἱ κεραμεῖς ἀλλὰ τοὺς μικρούς. τοὺς μέντοι μείζους χαμαὶ κειμένους ὁσημέραι ἐν θερμῷ οἰκήματι ἐποικοδομοῦσι καὶ μέγαλους ποιοῦσιν.* [58]) Ich kann aber nicht glauben, dass die Angabe bei Pollux VII, 164 richtig ist: *περὶ ὃ δὲ οἱ τοὺς πίθους πλάττοντες τὸν πηλὸν περιθέντες πλάττουσι, τοῦτο τὸ ξυλήφιον κάνναβος καλεῖται.* Denn *κάνναβος* ist nach der Erklärung von Pollux X, 189, mit der Hesychius und Photius übereinstimmen, *τὸ ξύλον ᾧ περιπλάττουσι τὸν πηλὸν οἱ κοροπλάθοι*, das hölzerne, je nach der Grösse mehr oder weniger complicirte Gerippe, über welches der Thon modellirt wird, vgl. Arist. de part. an. II, 9: *ὥσπερ γὰρ οἱ πλάττοντες ἐκ πηλοῦ ζῶον ἤ τινος ἄλλης ὑγρᾶς συστάσεως ὑφιστᾶσι τῶν στερεῶν τι σωμάτιον εἶθ' οὕτως περιπλάττουσιν, τὸν αὐτὸν τρόπον ἡ φύσις δεδημιούργηκεν ἐκ τῶν σαρκῶν τὸ ζῶον.* Dasselbe meint Tertullian (apol. 12): *crucibus et stipitibus inponitis Christianos; quod simulacrum non prius argilla deformat cruci et stipiti superstructa?* und führt es noch weiter aus ad natt. I, 12: *plasta lignum crucis in primo statuit, quoniam ipsi quoque corpori nostro tacita et secreta linea crucis situs est. huic igitur exordio et velut statumini argilla desuper intexta paulatim*

57) Ich habe deren drei bemerkt, unterirdische Gewölbe mit einer runden Oeffnung durch einen Stein wie mit einem Deckel verschliessbar; eines dient als Cisterne, das andere ist von den Alten als Grabkammer benutzt worden, das dritte ist unzugänglich.

58) Hier will ich noch die Vermuthung aussprechen, ob man im Innenbilde der Schale bei Gerhard (auserl. Vasenb. 180, 84) einen Jüngling zu erkennen hat, der den Rand eines grossen Fasses glättet oder sonst wie bearbeitet.

membra complet et corpus struit et habitum quem placuit positae intus cruci ingerit (so wird etwa zu lesen sein). Mit Recht hat auch O. Müller Arch. § 305, 7 die Worte des Plinius von dem ehernen Coloss des Zenodoros hierauf bezogen: *mirabamur in officina non modo ex argilla similitudinem insignem, verum et de parvis admodum surculis, quod primum operis instaurati fuit.* [59]) Sehr begreiflich ist es daher, dass man einen stockdürren Menschen *κάνναβος* nannte (Hesych. *ὅθεν καὶ οἱ λεπτοὶ καὶ ἄσαρκοι κάναβοι λέγονται*, vgl. anth. Pal. XI, 107, 4 *σῶμα τὶ καννάβιον*). Auch bezeichnet Aristoteles mit diesem Worte Zeichnungen, welche die anatomischen Grundlinien der menschlichen Gestalt angaben, hist. an. III, 5: *αἱ μὲν γὰρ φλέβες, ὥσπερ ἐν τοῖς γραφομένοις κανάβοις, τὸ τοῦ σώματος ἔχουσι σχῆμα παντός* und de gen. an. II, 6 p. 743 a: *ἐκ δὲ τῆς καρδίας αἱ φλέβες διατεταμέναι, καθάπερ οἱ τοὺς κανάβους γράφοντες ἐν τοῖς τοίχοις*. Der letzte Zusatz erlaubt wohl nicht an eigentliche anatomische Zeichnungen zu denken, sondern es scheinen damit die Versuche gemeint, eine menschliche Gestalt in ihren wesentlichsten Theilen durch Umrisslinien anzudeuten, ohne Ausführung, wie dies auch das Gerippe für das Thonmodell leistete. Ganz richtig hat Barker in Wolfs Anall. I p. 388 ff. von diesem *κάνναβος* den *κίνναβος* unterschieden, während einige wie Müller a. a. O. beide identificirten, andere wie Schneider zu Arist. hist. an. III p. 136 überall *κάνναβος* schreiben wollten. *Κίνναβος* ist nach der übereinstimmenden Erklärung der Grammatiker (Bekker an. I p. 415 f. Suid. *ἀπ' ἀκροφυσίων*, *κίνναβος*, Apostol. III, 37) *τὸ εἴδωλον πρὸς ὃ οἱ πλάσται καὶ οἱ ζωγράφοι βλέποντες διατίθενται πλάττοντες καὶ γράφοντες* — also das Modell oder der angezogene Mannequin, womit auch Aristophanes Ausdruck *ῥήματα καὶ παίγνια ἀπὸ κιναβευμάτων* (fr. 561 D. 106 B) sehr wohl stimmt. Aber jenes Gerippe von Stäben, das für ein Thonmodell nothwendig ist, ist bei dem Bau eines Fasses unmöglich anwendbar. Zwar hat Scaliger (zu Festus p. 181) dasselbe in den Worten des Festus wiedererkannt: *unde et stipam, quam (qua) amphorae cum extruuntur firmari solent*, indem er dazu die angeführte Stelle des Tertullian verglich;

59) Auf der Gemme bei Ficoroni gemmae litt. Taf. IV, 5 ist Prometheus beschäftigt an zwei aufgerichteten Stäben, welche den *κάνναβος* andeuten, den Leib des Menschen aus Thon zu bilden.

allein sie sind von Müller p. 350 richtig durch die Worte des Servius zu Verg. Aen. I, 433 erläutert worden: *stipant, densant. translatio a navibus, in quibus stipa interponitur vasis.* Es wird also bei Pollux *πηλίνους* für *πίθους* vorzuziehen sein.

Auf unserem Vasenbilde ist das Gefäss, welches auf der Scheibe bearbeitet wird, weiss bemalt, um die natürliche Farbe des ungebrannten Thons anzudeuten. Das nächste ist, dass die fertig gedrehten Gefässe an der Luft getrocknet werden, und wir sehen daher einen nackten jungen Mann vorsichtig ein solches weiss bemaltes Gefäss forttragen, wie denn ein gleiches bereits vor der Säule, also im Freien, zum Trocknen auf dem Boden steht.

Das Geräth, welches hinter dem Jüngling von der Decke herabhängt, vermag ich nicht zu bestimmen. Es sieht einem dreibeinigen Zirkel ähnlich, doch wüsste ich nicht, was gerade der hier sollte. Denkbar wäre es, dass die drei Stäbchen zu einer Vorrichtung dienen sollen, um das Anfassen der wegen ihrer Feinheit sehr schwer anzugreifenden Gefässe zu erleichtern. So ist auf einer Gemme [60]) ein sitzender Jüngling im Chiton beschäftigt, mit zwei Stäbchen ein Gefäss herabzunehmen, welches auf einem kleinen Ofen steht, wie ihn die Porzellanmaler gebrauchen, damit der aufgetragene Firniss in rascher Hitze wieder in Fluss gebracht werde. Auf dem schon erwähnten Gerhardschen Vasenbilde stehen zwei schwarz bemalte, also bereits gefirnisste Vasen auf den Stufen des Ofens, um so bei gelinderer Wärme vollends zu trocknen; und ebenso sind auf einer Gemme [61]) mehrere Gefässe oben auf den mit einer Thür verschlossenen Ofen gesetzt. Ein nackter Jüngling sitzt vor demselben und hält einen Krug in der Linken, in der Rechten ein Stäbchen, mit welchem er demselben die letzte Vollendung giebt.

Bei grossen Gefässen wurden Hals und Fuss, sowie natürlich die Henkel, erst später angesetzt, was auch an den erhaltenen Gefässen deutlich zu bemerken ist. Dies konnte erst geschehen, wenn sie an der Luft getrocknet waren, und die zu

60) Millin peint. de vas. II, Titelvignette. Panofka Bilder ant. Leb. 8, 8. s. Taf. 4, 8.

61) Millin peint. de vas. I, Titelvignette. Panofka Bilder ant. Leb. 8, 9. s. Taf. 4, 4.

trocknenden Gefässe sind auch hier noch nicht fertig. Ein ganz vollendetes Gefäss, eine Amphora mit Fuss, Hals und Henkeln sehen wir in den Händen des jugendlichen, nur mit einem Schurz bekleideten Arbeiters, der links am Ende sitzt, und das so eben fertig gewordene Gefäss, das er mit beiden Händen vorsichtig anfasst, einem Jüngling übergiebt, von dem nur der Kopf und die rechte Hand, mit welcher er die Amphora anfasst, noch erhalten ist. Indessen ist es auch so klar, dass er das Gefäss übernimmt, um es zum Brennen nach dem Ofen zu bringen, [62]) es ist aber schwarz gemalt, also bereits gefirnisst und bedarf nur noch geringer Hitze. [63])

Unmittelbar rechts neben der Säule steht ein kahlköpfiger Mann im Mantel und stützt mit der linken Hand einen langen Stab auf, offenbar der Aufseher (*ἐπιστάτης* oder *ἐργαστηριάρχης*). [64]) Vor ihm schreitet ein nackter kräftiger Mann, der eine schwere Last auf dem Nacken trägt, die er mit beiden Händen unterstützt; ein Gefäss kann es nicht sein, wozu die Form so wenig als die Art es zu tragen passt, ich halte es daher mit Abeken für einen Sack mit Kohlen, um den Ofen zu heizen, auf den er zugeht. Dieser, ganz am Ende, hat zwei Absätze, ein nackter Jüngling schürt mit einem grossen Schürbaum die Glut, welche in heller Flamme aus dem Ofenloch schlägt, vor dem Kohlen oder dgl. aufgehäuft liegen; er sucht sich soweit es nur möglich ist vor der ihm entgegenströmenden Hitze zurückzuziehen. Auch auf der Berliner Vase der Eisengiesserei ist ein Arbeiter beschäftigt, die Kohlen im Ofen zu schüren. So veranschaulicht uns dies einfache Vasenbild die wesentlichen Beschäftigungen einer Töpferei.

Noch bedarf die bekränzte Satyrmaske, mit welcher der obere Theil des Ofens verziert ist, einer Erläuterung. Ich glaube, dass dieselbe nicht ein bedeutungsloser Schmuck ist, sondern bestimmt, bösen Zauber vom Ofen abzuwehren. [65]) ...

---

62) Abeken glaubt, dieser Mann sei beschäftigt Figuren auf die Vasen zu graffiren oder zu malen, was wohl genauer angedeutet wäre, wie es ja an bemalten Vasen auf Vasenbildern nicht fehlt.

63) Geop. VI 3: *οὐ μικρὸν δὲ τῆς κεραμείας ἐστὶ μέρος ἡ ὄπτησις. δεῖ δὲ μήτε ἔλαττον μήτε πλέον ἀλλὰ μεμετρημένως τὸ πῦρ ὑποβάλλειν.*

64) Eine Inschrift bei R. Rochette mon. inéd. p. 326. lettre à Mr. Schorn p. 394 f. C. I. Gr. 4968. lautet *Ἡρώτυτος τέχνη ἐργαστηριάρχου.* Glossae p. 384 St. *officinatores, ἐργαστηριάρχαι.*

65) Vgl. Lobeck Aglaoph. p. 971 ff.

Der allgemeine Glaube an Zauberei war auch bei den Töpfern heimisch, man glaubte durch Zaubersprüche das Geschirr zu sprengen. [66]) In dem homerischen Gedichte *κάμινος* [67]) bittet Jemand die Töpfer um eine Gabe

εἰ μὲν δώσετε μισθὸν, ἀείσω, ὦ κεραμῆες·
δεῦρ' ἄγ', Ἀθηναίη, καὶ ὑπείρεχε χεῖρα καμίνου. [68])

Alle Gefässe sollen wohlgerathen und mit Vortheil verkauft werden; wenn sie aber nichts geben wollen

συγκαλέσω δὴ ἔπειτα καμίνῳ δηλητῆρας
Σύντριβ' ὁμῶς Σμάραγόν τε καὶ Ἄσβετον ἠδὲ Σαβάκτην
Ὠμόδαμον Θ', ὃς τῇδε τέχνῃ κακὰ πολλὰ πορίζοι.

Alles soll verbrannt und zertrümmert werden, Kirke soll mit Zaubermitteln kommen und die Kentauren Alles zerschlagen und verwüsten. Kein Wunder, dass man gegen solche Topfverderber den Ofen zu schützen suchte, und zwar zunächst durch amuletartigen Schmuck. Die Notiz bei Pollux VII, 108: *πρὸ δὲ τῶν καμίνων τοῖς χαλκεῦσιν ἔθος ἦν γελοιά τινα καταρτᾶν ἢ ἐπιπλάττειν ἐπὶ φθόνου ἀποτροπῇ· ἐκαλεῖτο δὲ βασκάνια, ὡς καὶ Ἀριστοφάνης λέγει*

πλὴν εἴ τις πρίαιτο δεόμενος
βασκάνιον ἐπικάμινον ἀνδρὸς χαλκέως

das gilt nicht von den Schmieden allein. So heisst es an. Bekk. p. 30, 5 *βασκάνιον, ὃ οἱ ἀμαθεῖς προβασκάνιον.* [69]) *ἔστι δέ τι ἀνθρωποειδὲς κατασκεύασμα, βραχὺ παρηλλαγμένον τὴν ἀνθρωπείαν φύσιν, ὃ πρὸ τῶν ἐργαστηρίων οἱ χειρώνακτες κρεμαννύουσι τοῦ μὴ βασκαίνεσθαι αὐτῶν τὴν ἐργασίαν.* Nur ist hier wiederum eine bestimmte Art des *γελοῖον* als allgemein gültig hingestellt. Am häufigsten waren es obscöne Darstellungen, entweder der Phallus allein oder phallische Figuren, welche zu diesem Zweck

66) Plin. XXVIII, 2, 4: *figlinarum opera multi rumpi credunt tali modo (incantando).*

67) Herod. v. Hom. 32. Suid. *Ὅμηρος.* Pollux X, 85 citirt einen Vers daraus als *τοῦ ποιήσαντος τοὺς κεραμέας, οὕς τινες Ἡσιόδῳ προσνέμουσιν.*

68) In einem übel zugerichteten Fragment des Varro in Bimarco bei Non. p. 543: *Vulcanum nec cum nove lagoene ollarum figura ter precantur* erkennt man wenigstens dass Vulcan zum Schutz der Thongefässe dreimal, wie bei allen Zauberformeln, angerufen wird. Die Römer verehrten einen Heerdgott Lateranus *(a lateribus)*, der unter anderen *habitudinem fictilibus contribuit vasculis ne flammarum dissiliant vi victa.* (Arnob. IV, 6).

69) Lobeck zu Phryn. p. 86.

gebraucht wurden, [70]) aber auch andere carrikaturenhafte theils lächerliche theils abschreckende Vorstellungen verschiedener Art, wie Plutarch (qu. Symp. V, 7, 3 p. 681 F) sagt *ἑλκομένης διὰ τὴν ἀτοπίαν τῆς ὄψεως ὥστε ἧττον ἐπερείδειν τοῖς πάσχουσι.* Ich beschränke mich hier darauf, aus der Menge solcher Vorstellungen einige hervorzuheben, welche in näherer Verwandtschaft mit der Satyrmaske stehen. [71])

Dass Köpfe und Masken verschiedener Art zur Abwehr des Zaubers dienten ist oft bemerkt worden. [72]) Das sprechendste Bild ist das Gorgoneion, welches nicht blos auf der Aegis, von der es auf Schilde [73]) und Harnische der Sterblichen überging, dem Feinde entgegengehalten wurde, um seinen Angriff zu lähmen und zu entkräften; sondern überhaupt zum Schutzmittel gegen jeden Angriff auch des Zaubers wurde. [74]) In diesem Sinne hatte Peisistratos an der Mauer der Akropolis ein grosses Gorgoneion bilden lassen (Paus. I, 21, 4); am Kephissos bei Argos war ein ähnliches angebracht, das man für ein Werk der mauerbauenden Kyklopen ausgab (Paus. II, 20, 5); ebenfalls im Akroterion des Zeustempels zu Olympia (Paus. V, 10, 2); in Nikaia sieht man noch über einem Thorweg eine kolossale Gorgo (Fellows Asia minor p. 115) und in mehr als einem Hause in Pompeji begegnet dem Eintretenden das Gorgoneion, um Jeden, der mit feindlicher Absicht nahen sollte, unschädlich zu machen. Sehr charakteristisch ist auch in einem Grabe bei Capua ein Thonrelief angebracht, welches das Gorgoneion darstellt zwischen Perseus und Athene, und man begreift weshalb in dieser mehrfach wiederholten Vorstellung das Haupt der Medusa so ausserordentlich gross dargestellt ist, dass Perseus und Athene fast zu einem ornamentalen Charakter herabgedrückt werden; weil in der That das Gorgoneion, unter dessen Schutz das Grab

---

70) O. Iahn arch. Beitr. p. 148 ff.

71) Die Stelle des Plinius (XIX, 4, 19) *hortoque et foco tantum contra invidentium effascinationes dicari videmus in remedio satyrica signa* kann hier nicht mehr geltend gemacht werden, da *foro* die besser beglaubigte Lesart ist.

72) Vgl. Böttiger opp. p. 222. kl. Schr. II p. 366 f. III p. 402 ff.

73) S. z. B. Gerhard auserl. Vasenb. 1, 107; mus. Greg. II, 53, 1a (mon. ined. d. inst. II, 22).

74) Vgl. Müller kl. Schr. II p. 466 ff. 669 ff.

gestellt wurde, die Hauptsache war. [75]) Daher findet sich die Gorgonenmaske so unendlich häufig als Verzierung angebracht, wo sie zugleich als *ἀποτρόπαιον* diente, namentlich auch an den Thüren. [76])

Um von ähnlichem Gebrauche verschiedener Thierköpfe zu schweigen, [77]) so erinnere ich hier nur an den Löwenkopf, der in ganz verwandter Bedeutung angewandt wurde wie das Gorgoneion. [78]) Als Schildverzierung diente der Löwenkopf in demselben Sinne wie jenes, auf dem Kasten des Kypselos war ein solcher Schild durch die Inschrift bezeichnet (Paus. V, 19, 1): *οὗτος μὲν φόβος ἐστὶ βροτῶν, ὁ δ' ἔχων Ἀγαμέμνων*, wie es vom Schild des Herakles bei Hesiodos (v. 145) heisst: *ἐν μέσσῳ δὲ δράκοντος ἦην φόβος οὔτι φατειός*. Beide Arten von Schreckbildern werden uns namentlich aus Vasenbildern deutlich, wo sie ganz in einer Reihe mit dem Gorgoneion stehen. [79]) Und so

---

75) Das Grab ist abgebildet bei R. Rochette fouilles de Capoue. Paris 1853 p. 36, das Relief auch Bull. Nap. N. S. 1, Taf. 5 (vgl. Minervini das. p. 183 ff.), ein Bruchstück derselben Composition Combe anc. terr. 13. Bruchstücke einer ähnlichen Combe anc. terr. 25. d'Agincourt rec. 14, 2. Campana op. di pl. 56.

76) S. Böttticher Tektonik B. IV, 8 p. 86 ff.

77) Plin. XXVIII, 10, 44: *veneficiis rostrum lupi resistere inveteratum aiunt ob idque villarum portis praefigunt*. Den Pferdeköpfen schreibt derselbe XXVIII, 11, 49 grosse Wirkung beim Zauber zu, und nach Palladius I, 35, 16 *equae calvaria sed non virginis intra hortum ponenda est, vel etiam asinae; creduntur enim sua praesentia fecundare quae spectant*. Dieselbe Vorstellung habe ich in den Gebräuchen des equus October nachgewiesen (arch. Ztg. 1853 p. 72). Allgemeiner sagt der Scholiast zu Arist. Plut. 943 *εἰώθασι τοῖς δένδροις κῶλα καὶ κράνια προσπατταλεύειν πρὸς ἀποτροπὴν βασκανίας οἱ γεωργοί*. Den Schädel eines Esels allein nennen die geoponica XII, 6 und Columella X, 344 f., der den Gebrauch auf Tages zurückführt. Auch an den lectl tricliniares brachte man in ähnlichem Sinn den Kopf eines Esels an, Iuv. XI, 96. Hygin. fab. 274; wie ein solcher in Erz nachgebildet ist mus. Borb. II, 31, 2. Bei Alexander Trallianus (I, 15 p. 84) findet sich das Recept gegen Epilepsie: *ὄνου τὸ μετώπιον δέρματι περιαπτόμενον καὶ φορούμενον ἀπαλάσσει*. Auch Stierköpfe finden sich als Amulete gebraucht. In der Statue bei Clarac mus. de sc. 730 A, 1755 C. Müller Denkm. a. K. II, 44, 496 trägt ein Satyr ein solches um den Hals; vgl. Gerhard etr. Spiegel Taf. 12, 2. Caylus rec. V p. 126. ant. di Erc. VI p. 47.

78) Auf einem Sarcophag bei Gerhard ant. Bilder 112 sind abwechselnd Löwenköpfe und Gorgoneia angebracht.

79) Vorspringende Schlangen auf dem Schild Micali stor. Taf. 75; 78; mon. incd. 44, 2; Gerhard auserl. Vasenb. 117, 18; 208; ein Löwenkopf Inghirami gall. Omer. II, 145.

findet sich der Löwenkopf auch sonst als Verzierung besonders architektonisch in demselben Sinne als *ἀποτρόπαιον* sehr häufig verwendet, ebenfalls auch an den Thüren. [80])

Ihnen gesellt sich nun ebenfalls die Satyrmaske zu. Als Schreckbild in der Mitte des Schildes ist sie nicht nur auf Vasenbildern gar nicht selten, [81]) sondern man hat in Tarquinii bronzene Ueberzüge von Schildern gefunden und als Verzierung des Omphalos theils Löwenköpfe, theils langbärtige gehörnte Satyrköpfe. [82]) Ebendahin gehört es, wenn auf gemalten Schalen, welche vielfältig mit zauberabwehrenden Emblemen geschmückt sind, an die Stelle des so überaus häufigen Gorgoneion, oder als Gegenstück zu demselben eine meistens stark carrikirte Satyrmaske tritt, offenbar in derselben Bedeutung. [83]) Ferner finden wir als architektonische Verzierung, z. B. auf Stirnziegeln, in kleinen Terracottaplättchen, [84]) und sonst auf die mannigfaltigste Weise Satyrmasken in derselben Art wie Gorgoneia und Löwenköpfe angewandt, und gewiss auch in demselben Sinne. In diesem Zusammenhange kann es, denke ich, kein Bedenken haben, auch auf unserem Vasenbilde die Satyrmaske als das *βασκάνιον* des Töpferofens zu betrachten.

---

80) S. Bötticher Tektonik B. IV, 8 p. 89 ff.

81) Mus. Greg. II 48, 1^b; 53, 1^a (mon. ined. d. inst. II, 22); Gerhard auserl. Vasenb. 188.

82) Micali storia III p. 63. Taf. 44, 1—3. mus. Greg. I, 38, 1—4.

83) Micali mon. ined. 43, 4. 5; eine andere Schale der Münchner Sammlung n. 1113.

84) Vgl. Panofka Terracotten Taf. 45. 46. 47. Auf dem Spiegel bei Gerhard (etr. Spiegel 212) ist die Satyrmaske, wie ich glaube, nur eine architektonische Verzierung. An einem Schrank ist sie so angebracht auf einer Lampe (Passeri luc. III, 54).

SITZUNG AM 25. FEBRUAR 1854.

Herr *Jahn* las *über ein Vasenbild, welches Odysseus und Iros vorstellt.*

Gegenstände der Odyssee sind mit Ausnahme einiger wenigen oft dargestellten von der bildenden Kunst so wenig behandelt worden, dass es schon erfreulich ist, wenn eine neue Vorstellung zum Vorschein kommt, die dorther entlehnt ist. [1]) Das

---

1) Zu den von Overbeck her. Gall. I p. 752 ff. zusammengestellten

vorliegende Bild einer Amphora mit gewundenen Henkeln in der k. k. Sammlung in Wien (IV, 5, C, 190), mit rothen Figuren auf schwarzem Grund, gehört augenscheinlich diesem Kreise an.[2])

In einem an jedem Ende durch eine Säule begränzten Raum steht einerseits etwas gebückt ein bärtiger Mann im Mantel, mit einem spitzen Hut, der auf der linken Schulter einen Sack trägt, mit der Rechten einen Knotenstab aufstützt und finsteren Blickes auf den ihm gegenüberstehenden bärtigen Mann sieht. Dieser ist bekränzt, mit einem Mantel bekleidet, mit der Rechten erhebt er einen derben Krückstock, der geöffnete Mund zeigt, dass er auf den ihm gegenüberstehenden Mann einredet, eine rasche Wendung, welche er mit dem Körper macht, unterstützt die Bewegung seiner Rechten. Zwischen beiden steht ein bekränzter Jüngling, ganz in seinen Mantel gehüllt, welcher im Fortschreiten sich wie verwundert und voll Erwartung nach dem erstgenannten Manne umsieht. Oben hängt ein nicht ganz deutlich zu erkennender Gegenstand, vielleicht ein Hut, den man an einer Schlinge aufzuhängen pflegte, vielleicht ein Schwamm mit Strigilis und Oelfläschchen, wie bei Panofka Bilder antiken Lebens Taf. 10, 6.

Um die Deutung für diese Vorstellung zu finden, braucht man sich nur an den Anfang des achtzehnten Buches der Odyssee zu erinnern. *Odysseus* ist als Bettler zu den Freiern gekommen, da erscheint der Hausbettler *Arnaios*, der unter seinem Spottnamen *Iros* sprüchwörtlich geworden ist,[3]) und fährt den fatalen Concurrenten an:

Denkmälern hat Welcker in der archäol. Zeitung 1853 n. 57 f. eine Nachlese gegeben.

2) Die Zeichnung auf Taf. 2 ist auf ein Viertheil reducirt nach einer der von Tischbein für den fünften Theil seiner Vasenbilder gestochenen aber nicht publicirten Kupfertafeln (vgl. Böttiger Archäol. und Kunst p. XX). Nach einer Angabe Welckers (zu Müllers Arch. § 321, 5) wären diese 99 Tafeln durch H. Steuart im Jahr 1843 nach London gekommen, ich habe aus guter Quelle vernommen, dass sie sich noch in Stuttgart befinden. Die von Müller erwähnte Sammlung von Rainer's Vasen, welche Tischbein gestochen, ist mir als solche nicht bekannt, eine Anzahl der oben genannten Platten stellt allerdings Vasen dieser Sammlung vor, welche im Jahr 1804 von Franz I. für das Antikenkabinet in Wien angekauft wurde.

3) Vgl. Etym. M. Ἶρος p. 475. Aphthon. prog. 4. Häufig dient sein Name zur Bezeichnung bettelhafter Armuth (anth. Pal. VII, 676. XI, 209. Lucian. nav. 24. Ovid. Ib. 419. Mart. VI, 77, 4), besonders im Gegensatz

„Weiche mir Greis von der Thüre, bevor du am Fusse geschleppt wirst!
Merkst du nicht, wie jeder bereit mit den Augen mir zuwinkt
Und dich zu schleppen gebeut? ich aber, ich scheue mich dennoch.
Fort denn, oder sogleich wird Streit anheben und Faustkampf."
Finster schauend begann der erfindungsreiche Odysseus,
„Seltsamer, nie ja kränkt' ich mit Thaten dich oder mit Worten,
Auch missgönn' ich keinem die Gabe, und nähm er auch Vieles;
Aber die Schwell' hat Raum für beide ja. Wenig geziemt dir's
Neidisch bei Fremden zu sein: du scheinst mir ein irrender Fremdling
Gleich wie ich selbst; Wohlstand ist Gab' unsterblicher Götter.
Aber zum Faustkampf fordre mich nicht! ich möchte im Jähzorn
Sonst, ein Greis wie ich bin, dir Brust und Lippen besudeln,
Ganz mit Blut! Dann wäre mir grössere Ruhe vielleicht noch
Morgen allhier; denn ich meine, du kehrtest nimmer in Zukunft
Wiederum ein in das Haus des Laertiaden Odysseus."
Drauf mit zorniger Stimme antwortete Iros der Bettler:
„Wunder, wie rasch der Fresser mit fliegender Zunge da plappert,
Recht wie ein Heizerweib! Ihm möcht' ich es übel gedenken,
Links und rechts ihn zerschlagend, und alle Zähn' auf die Erd' ihm
Schmettern aus Backen und Maul, wie des saatabweidenden Schweines.
Gürte dich gleich, dass alle gesammt sie gewahren, die hier sind,
Unseren Kampf! Wie wagst du den jüngeren Mann zu bestehen?"

Diesen Zank hört *Antinoos* und macht lachend die Freier aufmerksam, welchen Zeitvertreib ihnen die Götter bescheert hätten in dem Faustkampf der beiden Bettler, der dann veranstaltet wird und in welchem Iros schmählich unterliegt. [4])

---

zu Vornehmen und Reichen, z. B. Alkinoos (Lucian. Men. 15), Agamemnon (Lucian. Char. 22), Kallias (Liban. I p. 568), Kroisos (Dio Chr. LXVI, 20. Prop. IV, 5, 17. Ovid trist. III, 7, 42. Mart. V, 39, 8 f.).

4) Es wäre zu verwundern, wenn die Komiker sich diesen Stoff hätten entgehen lassen, doch finde ich keine bestimmte Spur, die darauf führt, dass ein *Ὀδυσσεύς*, deren verschiedene als Komödientitel vorkommen, als Bettler dargestellt sei. Auch ob bei Aischylos oder Sophokles etwa Iros unter den Bettlern aufgetreten sei, lässt sich nicht bestimmen.

Odysseus ist als solcher hinreichend charakterisirt durch den Hut, als Bettler [5]) durch den Stab und den Bettelsack πήρα, [6]) mit welchen auch Euripides seine Bettlerhelden auszustatten nicht vergass, [7]) und die später zum Costum der Kyniker gehörten. [8]) Iros dagegen ist bekränzt, weil er gewohnt ist in das Haus zu kommen, wo jeden Tag ein Fest gefeiert wird, von dem er sich sein Theil holt; deshalb braucht er auch keinen Ranzen. Vortrefflich sind beide in ihrer Verschiedenheit charakterisirt. Die Gesichtszüge des Odysseus haben den heroischen Charakter, seine Haltung ist fest und ernst und das ὑπόδρα ἰδών sehr gut ausgedrückt. Dagegen ist die Physiognomie des Iros gemein, etwas silenartig, und der Ausdruck derselben frech und übermüthig, sowie seine Bewegungen etwas scurriles haben, wie bei einem Spassmacher, der es weiss, dass man gern über ihn lacht. Den Jüngling, der zwischen ihnen steht, kann man wohl am natürlichsten für Antinoos nehmen, der sie auffordert von Worten zu Thaten zu kommen; oder wenn er etwa für diesen zu bescheiden aussehen sollte, könnte man an Telemachos denken, der wie bei Homer dem Odysseus für den Fall seines Sieges Schutz und Lohn verspräche. Die Auffassung der wesentlichen Situation wird dadurch nicht berührt.

---

5) Ganz ähnlich erscheint Odysseus auch auf andern Kunstwerken, die ihn als Bettler vorstellen, z. B. auf einer Gemme bei Inghirami gall. Omer. III, 109. Overbeck Taf. 33, 9. Vgl. Böttiger kl. Schr. II p. 365.

6) Dem verwandelten Odysseus giebt Athene (Od. ν, 437) σκῆπτρον καὶ ἀεικέα πήρην, und als ihm Telemachos nachher eine Gabe schickt (ρ, 356)

ἀμφοτέρῃσιν ἐδέξατο καὶ κατέθηκεν
αὖθι ποδῶν προπάροιθεν ἀεικελίης ἐπὶ πήρης.

und (ρ, 444) οἱ δ' ἄλλοι πάντες δίδοσαν πλῆσαν δ' ἄρα πήρην
σίτου καὶ κρειῶν.

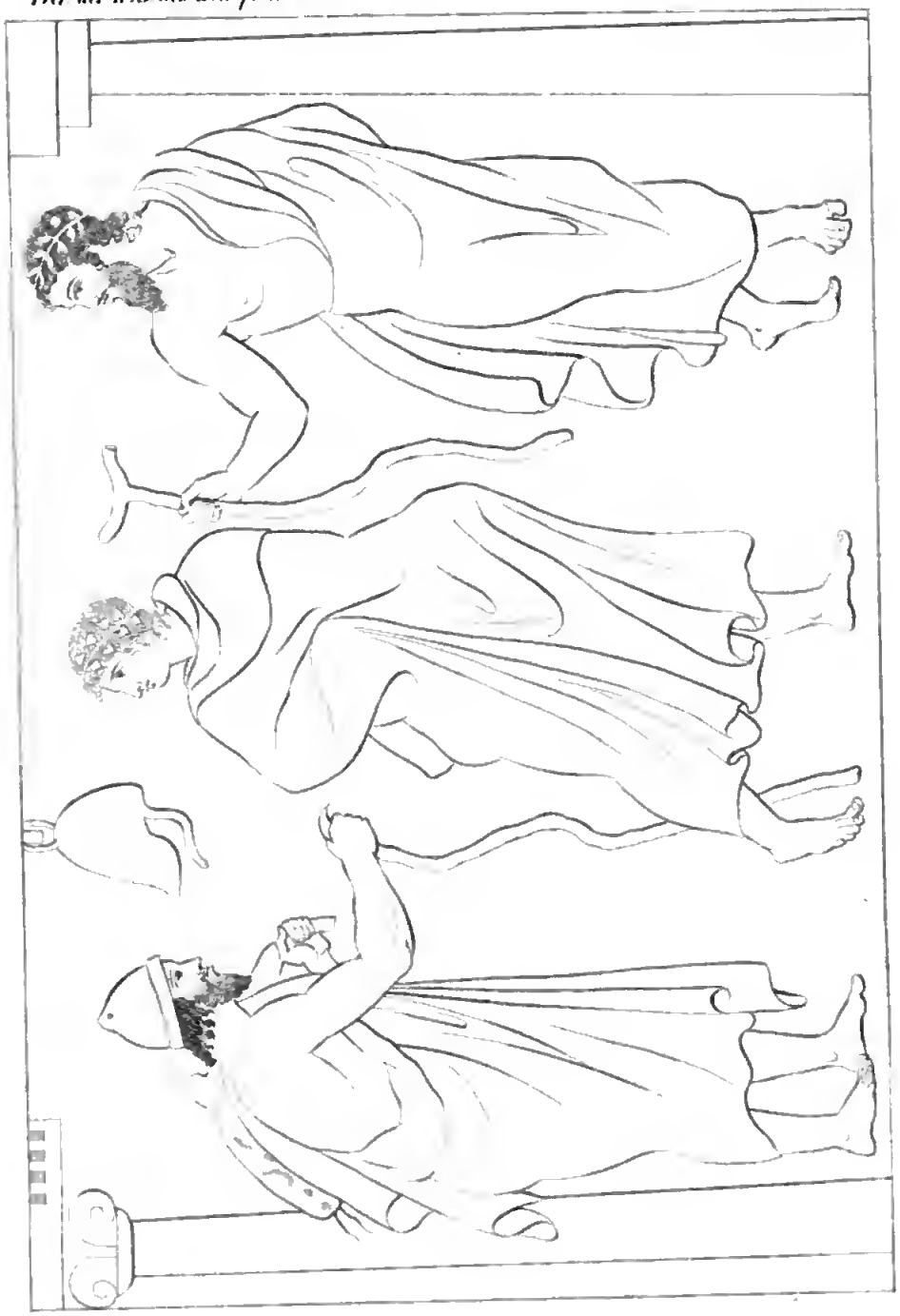
7) Arist. nubb. 924 ff.:

καίτοι πρότερόν γ' ἐπτώχευες,
Τήλεφος εἶναι Μυσὸς φάσκων,
ἐκ πηριδίου
γνώμας τρώγων Πανδελετείους.

8) Vgl. Apul. apol. 22 p. 440 ff. *proinde gratum habui cum ad contumeliam diceretis, rem familiarem mihi peram et baculum fuisse. — peram et baculum tu philosophis exprobrare? igitur et equitibus phaleras, et peditibus clipeos, et signiferis vexilla et denique triumphantibus quadrigas albas et togam palmatam. non sunt quidem ista Platonicae sectae sed cynicae insignia familiae. verumtamen hoc Diogeni et Antistheni pera et baculus quod regibus diadema.* Diog. Laert. IV, 54. Alciphr. III, 40, 3. 55, 5 das. Seiler.

R. Jaone a. Kunst Anst. f. Lith. u. Kupferdr. [illegible]

Digitized by Google



BERICHTE

DER

KÖN. SÄCHS. GESELLSCHAFT DER WISSENSCHAFTEN.

18. MAI. OEFFENTLICHE SITZUNG DER PHILOLOG. HISTOR. CLASSE ZUR FEIER DES GEBURTSTAGES SR. MAJ. DES KÖNIGS.

Herr *Jahn* las *über ein antikes Mosaikbild.*

R. Rochette hat nach den auf der k. Bibliothek in Paris aufbewahrten Zeichnungen Millins ein Mosaikbild veröffentlicht (mon. inéd. 43, 2)*), welches sich in einer Privatsammlung in Venedig befand, und dasselbe mit folgenden Worten richtig charakterisiert als ein Monument *d'un style qui accuse la décadence, mais qui n'en reproduit pas moins pour nous un monument d'une belle epoque de l'art, et, en tout cas, d'une haute érudition.* Er giebt dann eine Beschreibung welche ich ebenfalls mit seinen eigenen Worten mittheilen will.

La figure principale est celle d'un homme vêtu de l'espèce de tablier propre aux victimaires romains, marchant sur deux roues ailées, avec une balance dans la main gauche, et une espèce de bâton ou de massue, qu'il élève de la main droite, dans l'attitude d'en asséner un coup, mais, à ce qu'il semble, arrêté dans sa course et empêché dans son action par un personnage placé debout devant lui. Derrière, sont un vieillard barbu, qui parait vouloir détourner aussi le même coup par une intercession pacifique, et une femme les cheveux épars, la tête penchée, dans une attitude de deuil et avec une expression de douleur, qui semble indiquer une praefica. Le motif de cette composition et la réunion de ces figures pourraient donner lieu à beaucoup de conjectures, que je m'abstiendrai toutefois de proposer, en laissant le champ libre à quiconque voudra s'y hasarder.

*) Auf Taf. IV ist eine genaue Nachbildung gegeben; nur sind die einfachen ornamentalen Einfassungen des Hauptbildes fortgeblieben.

Er beschränkt sich dann auf einige Bemerkungen über die Hauptfigur, und sucht deren Attribute als die der Tyche nachzuweisen. Nicht eben treffend vergleicht er den auf geflügelten Rädern dahineilenden mit der homerischan Ate (Il. T, 92)

οὐ γὰρ ἐπ' οὔδει
πίλναται, ἀλλ' ἄρα ἥ γε κατ' ἀνδρῶν κράατα βαίνει,

und erläutert die Keule durch den Ausdruck des Euripides (Hippol. 1172)

τῷ τρόπῳ Δίκης
ἔπαισεν αὐτὸν ῥόπτρον αἰσχύναντά με;

sowie die Wage durch den Vers aus einem Epigramm auf Aristoteles (nicht Aristides) im C. I. 911:

οὐδὲ Τύχης σ' ἐδάμασσε πάλιν κλίναντα τάλαντα*).

Da indessen hiedurch für das Verständniss des ganzen Kunstwerks nichts gewonnen ist, welches meines Wissens nirgend wieder besprochen ist, wird es gestattet sein eine Erklärung vorzulegen, welche zugleich das Hauptinteresse dieser Vorstellung nachweisen wird. Sie wird sich von selbst ergeben, wenn wir die Nachrichten der Alten über ein berühmtes Kunstwerk des Lysippos, seine Statue des Kairos, zusammenstellen**).

Der erste Dichter, welcher den günstigen Augenblick, *καιρός*, *occasio*, zu einem Gott personificierte, war Ion von Chios, welcher in einem Hymnus ihn den jüngsten Sohn des Zeus nannte***). Am Eingange des Stadiums zu Olympia war auf der einen Seite dem Hermes Enagonios, auf der anderen dem Kairos ein Altar errichtet, ein Bild desselben erwähnt Pausanias (V, 14, 7) dabei nicht. Dagegen ist uns aus Beschreibungen eine Erzstatue des

---

*) Ein Grabmonument, auf welchem R. Rochette die Wage in diesem Sinne symbolisch auffasst, habe ich anders erklärt spec. epigr. p. 81.

**) Welcker zu Callistr. p. 698 hat kaum eine Nachlese übrig gelassen.

***) Paus. V, 14, 7 *Ἴωνι δὲ οἶδα τῷ Χίῳ καὶ ὕμνον πεποιημένον Καιροῦ· γενεαλογεῖ δὲ ἐν τῷ ὕμνῳ νεώτατον παίδων Διὸς Καιρὸν εἶναι.* Das Epigramm des Palladas (anth. Pal. X, 52)

Εὖγε λέγων τὸν Καιρὸν ἔφης θεόν, εὖγε, Μένανδρε,
ὡς ἀνὴρ Μουσῶν καὶ Χαρίτων τρόφιμος.
πολλάκι γὰρ τοῦ σφόδρα μεριμνηθέντος ἄμεινον
προσπεσὸν εὐκαίρως εὗρε τι ταὐτόματον

bezieht sich, wie Meineke (fragm. com. gr. IV p. 331) vermuthet, vielleicht auf das Fragment der Knidia (das. p. 151)

ταὐτόματόν ἐστιν ὡς ἔοικέ που θεός,
σώζει τε πολλὰ τῶν ἀοράτων πραγμάτων.

Kairos bekannt, welche man dem Lysippos zuschrieb, und die durch gehäufte allegorische Attribute höchst merkwürdig ist. Ursprünglich nach dem Zeugniss des Kallistratos in Sikyon aufgestellt, soll sie später nach Constantinopel gebracht worden sein*). Das älteste Zeugniss über dieselbe ist das Epigramm des Poseidippos (13. anth. Plan. IV, 14. anth. Pal. II p. 709, 275)

α. *Τίς, πόθεν ὁ πλάστης;* β. *Σικυώνιος.* α. *οὔνομα δὴ τίς;*
β. *Λύσιππος.* α. *σὺ δέ, τίς;* β. *Καιρός, ὁ πανδαμάτωρ.*
α. *τίπτε δ' ἐπ' ἄκρα βέβηκας;* β. *ἀεὶ τροχάω.* α. *τί δὲ ταρσοὺς*
ποσσὶν ἔχεις διφυεῖς; β. *ἵπταμ' ὑπηνέμιος.*
α. *χειρὶ δὲ δεξιτερῇ τί φέρεις ξυρόν;* β. *ἀνδράσι δεῖγμα,*
ὡς ἀκμῆς πάσης ὀξύτερος τελέθω.
α. *ἡ δὲ κόμη τί κατ' ὄψιν;* β. *ὑπαντιάσαντι λαβέσθαι,*
νὴ Δία. α. *τἀξόπιθεν δ' ἐς τί φαλακρὰ πέλει;*
β. *τὸν γὰρ ἅπαξ πτηνοῖσιν παραθρέξαντά με ποσσὶν*
οὔτις ἔθ' ἱμείρων δράξεται ἐξόπιθεν.
α. *τοὔνεχ' ὁ τεχνίτης σε διέπλασεν;* β. *εἵνεκεν ὑμέων,*
ξεῖνε, καὶ ἐν προθύροις θῆκε διδασκαλίην.

Hierzu kommt die rhetorische Beschreibung des Himerios (ecl. 14, 1): *δεινὸς δὲ ἦν ἄρα οὐ χεῖρα μόνον ἀλλὰ καὶ γνώμην ὁ Λύσιππος. οἷα γοῦν ἐκεῖνος διὰ τῆς ἑαυτοῦ γνώμης τετόλμηκεν; ἐγγράφει τοῖς θεοῖς τὸν Καιρὸν καὶ μορφώσας ἀγάλματι τὴν φύσιν αὐτοῦ διὰ τῆς εἰκόνος ἐξηγήσατο. ἔχει δὲ ὧδέ πως, ὡς ἐμὲ μνημονεύειν, τὸ δαίδαλμα. ποιεῖ παῖδα, τὸ εἶδος ἁβρόν, τὴν ἀκμὴν ἔφηβον, κομῶντα μὲν τὸ ἐκ κροτάφων εἰς μέτωπον, γυμνὸν δὲ τὸ ὅσον ἐκεῖθεν ἐπὶ τὰ νῶτα μερίζεται, σιδήρῳ τὴν δεξιὰν ὡπλισμένον, ζυγῷ τὴν λαιὰν ἐπέχοντα**), πτερωτὸν τὰ σφυρὰ οὐχ ὡς μετάρσιον ὑπὲρ γῆς ἄνω κουφίζεσθαι, ἀλλ' ἵνα δοκῶν ἐπιψαύειν τῆς γῆς λανθάνῃ κλέπτων τὸ μὴ κατὰ γῆς ἑρείδεσθαι.* Endlich die ähnliche Beschreibung des Kallistratos (ecphr. 6), aus der ich nur das was wirklich beschreibend ist, aushebe: *ἐθέλω σοι καὶ τὸ Λυσίππου δημιούργημα τῷ λόγῳ παραστῆσαι, ὅπερ ἀγαλμάτων κάλλιστον ὁ δημιουργὸς τεχνη-*

*) Cedrenus Ann. p. 332 C. I p. 564 Bk. nennt unter den Bildwerken im Palast des Lausos *τὸ τὸν Χρόνον μιμούμενον ἄγαλμα, ἔργον Λυσίππου, ὄπισθεν μὲν φαλακρόν, ἔμπροσθεν δὲ κομῶν.*

**) Dies ist schwerlich richtig, denn auf die Wage konnte der Kairos die Hand nicht wohl legen, da hier das Freischweben, um das Zünglein spielen zu lassen, charakteristisch war; er musste die Wage emporhalten, was durch *ζυγὸν τῇ λαιᾷ ἐπαίροντα* (oder *ἀνέχοντα*) ausgedrückt wäre.

σάμενος Σικυωνίοις εἰς θέαν προὔθηκε. Καιρὸς ἦν εἰς ἄγαλμα τετυπωμένος ἐκ χαλκοῦ πρὸς τὴν φύσιν ἁμιλλωμένης τῆς τέχνης. παῖς δὲ ἦν ὁ Καιρὸς ἡβῶν, ἐκ κεφαλῆς ἐς πόδας ἐπανορθῶν τὸ τῆς ἥβης ἄνθος. ἦν δὲ τὴν μὲν ὄψιν ὡραῖος, σπείρων) ἴουλον καὶ ζεφύρῳ τινάσσειν πρὸς ὃ βούλοιτο καταλείπων τήν κόμην ἄνετον, τὴν δὲ χρόαν εἶχε ἀνθηράν, τῇ λαμπηδόνι τοῦ σώματος τὰ ἄνθη δηλῶν. ἦν δὲ Διονύσῳ κατὰ τὸ πλεῖστον ἐμφερής· τὰ μὲν γὰρ μέτωπα χάρισιν ἔστιλβεν, αἱ παρειαὶ δὲ αὐτῷ εἰς ἄνθος ἐρευθόμεναι νεοτήσιον ὡραΐζοντο ἐπιβάλλουσαι τοῖς ὄμμασιν ἁπαλὸν ἐρύθημα. εἱστήκει δὲ ἐπί τινος σφαίρας ἐπ᾽ ἄκρων τῶν ταρσῶν βεβηκώς, ἐπτερωμένος τὼ πόδε. ἐπεφύκει δὲ οὐ νενομισμένως ἡ θρίξ, ἀλλ᾽ ἡ μὲν κόμη κατὰ τῶν ὀφρύων ἐφέρπουσα ταῖς παρειαῖς ἐπέσειε τὸν βόστρυχον, τὰ δὲ ὄπισθεν ἦν τοῦ Καιροῦ πλοκάμων ἐλεύθερα, μόνην τὴν ἐκ γενέσεως βλάστην ἐμφαίνοντα τῆς τριχός.*

Dass diese Beschreibungen auf ein und dasselbe Kunstwerk gehen, ist wohl trotz der Abweichungen im Einzelnen nicht zu bezweifeln, die vielmehr nur darauf hinweisen, dass von den Beschreibern schwerlich einer das Original des Lysippos selbst gesehen hat, sondern die Notizen anderer seinem Zweck gemäss verarbeitete. Fassen wir die einzelnen Züge zusammen, so hatte also Lysippos den Kairos dargestellt als einen schönen Jüngling in der ersten Jugendblüte, über der Stirn mit herabwallenden Locken, am Hinterhaupt fast kahl, mit Flügeln an den Füssen und auf den Zehen auf einer Kugel stehend, in der Rechten ein Scheermesser, in der Linken eine Wage haltend.

Die Bedeutung der einzelnen symbolischen Züge ist meistens leicht verständlich. So bemerkt Kallistratos mit Recht, die jugendliche Schönheit entspreche der ersehnten Gunst des Augenblicks, die Beflügelung wie das Stehen auf der sich drehenden Kugel dem raschen Vorübereilen des günstigen Augenblicks. Dass die Gelegenheit vorn gelockt, hinten kahl sei, was auch in die Sprüche des sogenannten Cato (II, 26) übergegangen ist

rem tibi quam noscis aptam dimittere noli:
*fronte capillata, postica Occasio calva***),

bedeutet, wie bekannt, dass wer sie einmal sich hat entschlüpfen lassen sie nicht wieder erlangt. Ueber den Sinn der Wage, welche

*) So hat Jacobs die Lesart der Handschriften *σείων* verbessert.

**) Daum führt dort noch an Paulini epp. 38 p. 346: *occipiti calvo sacratur Occasio.*

allein Himerios erwähnt, sprechen die Alten sich nicht aus, ohne Zweifel hat ihn Welcker richtig mit Göthes Worten

Auf des Glückes grosser Wage
Steht die Zunge selten ein:
Du musst steigen oder sinken

auf das Haarscharfe, Momentane in der Entscheidung durch das schwanke Zünglein gedeutet. Die Bedeutung des Scheermessers, die für unsere Vorstellung sehr fremdartig ist, hat Poseidippos richtig angegeben. Sie gründet sich auf die bekannte Stelle der Ilias (*K*, 173)

νῦν γὰρ δὴ πάντεσσιν ἐπὶ ξυροῦ ἵσταται ἀκμῆς
ἢ μάλα λυγρὸς ὄλεθρος Ἀχαιοῖς ἠὲ βιῶναι,

welche sprichwörtlich in jedermanns Munde war*), so dass ein Künstler es wagen durfte, darauf hin ein Attribut zu erfinden. Absurd ist freilich die Anwendung, welche Phädrus davon gemacht hat (V, 8)

cursu volucris, pendens in novacula,
calvus comosa fronte, nudo corpore,
quem si occuparis, teneas, elapsum semel
non ipse possit Iuppiter reprehendere,
occasionem rerum significat brevem.
effectus impediret ne segnis mora,
finxere antiqui talem effigiem temporis.

Denn auf die Schneide des Scheermessers konnte kein Künstler den personificierten Kairos stellen; offenbar ist hier die grammatische Erklärung ohne Nachdenken auf das Bild übertragen**). Indessen hat man doch später dies Attribut nicht mehr verstanden. Ich weiss nicht, ob der Ausdruck des Himerios *σιδήρῳ* für *ξυρῷ* schon darauf hinweist, unzweifelhaft ist es bei der Beschreibung des Tzetzes (chil. VIII, 200. X, 322 vgl. 323)

οὗτος ὁ Σικυώνιος ὁ Λύσιππος ὁ πλάστης
καὶ Ἀλεξάνδρου πώποτε χρόνον παραδραμόντος
καὶ ἀθυμοῦντος δὲ δεινῶς τῇ παροιχήσει τούτου
πανσόφως ἠγαλμάτωσε τοῦ χρόνου τὴν εἰκόνα,

---

*) S. Leutsch zu Diogen. pr. IV, 41 t. I p. 238. II, 63 t. II p. 28.

**) Die ganze Fabel ist dem Griechischen ungeschickt nachgebildet, wie besonders daraus hervorgeht, dass mit dem Masculinum *calvus*, *quem*, *elapsum* angefangen wird, weil an *Καιρὸς* gedacht wird, worauf dann *occasio* und *tempus* folgt.

πάντας ἐντεῦθεν νουθετῶν χρόνον μὴ παρατρέχειν,
κωφόν, ὀπισθοφάλακρον, πτερόπουν ἐπὶ σφαίρας,
πρὸς τὸ κατόπιν μάχαιράν τινι διδόντα πλάσας.

Ausführlicher handelt er davon in seinen Briefen (70), wo es, nachdem er die alberne Geschichte von Alexander, dem zu Nutz und Lehr Lysippos das Bild gemacht habe, erzählt hat, so heisst: *ἔχει δὲ οὑτωσὶ τὸ εἰκόνισμα. ἄνθρωπός τις ὁ Χρόνος ἐκείνῳ δεδημιούργηται προκόμιον ἔχων βραχύ, τὰ δ' ἄλλα ὀπισθοφάλακρος καὶ κωφὸς ἱκανῶς, ὥς ἐστιν εἰκάσαι, καὶ γυμνός ἐστιν ὡς διολισθαίνων καὶ ἀναφής· βέβηκε δὲ ἐπὶ σφαίρας εὐδρόμου τινὸς μεταριπτάζων αὐτοῦ τοῖς ποσὶν ἐκείνην ὀξυκινήτως, ὡς ἡ τῶν ποδῶν ὑπαινίττεται πτέρωσις. ἐκείνου δὲ κατόπιν ἕτερος δεδημιούργηται ἄνθρωπος εὐτόνῳ κεχρημένος βαδίσματι, χεῖρα τε ἰδίαν ἐκτείνων, ἐκεῖνον ὡς συλληψόμενος καὶ τοῦτον μετακαλούμενος, ὡς τὸ ἀνεσπασμένον αὐτοῦ τῶν χειλέων δηλοῖ· ὁ δὲ παρέρχεταί τε καὶ οἴχεται καὶ κωφεύων οὐκ ἐπαΐει, μάχαιραν δὲ ὀρέγει πρὸς τὸ κατόπιν ἐπανατείνων τὴν χεῖρα, κατακαρδίους πληγὰς αἰνιττόμενος, αἵπερ ἐγγίνονται τοῖς χρόνου καθυστερίζουσιν**). Hier haben wir es also mit einer Gruppe zu thun, so dass nur von einer freien Nachbildung nach Lysippos die Rede sein kann, welche den Gedanken desselben nach einer Seite hin weiter ausgeführt hatte, indem an die Stelle des einen von den gehäuften Attributen der Schnelligkeit ein anderes gesetzt wurde, das die Reue über die ungenützte Gelegenheit ausdrückte, und allerdings die Gegenwart einer zweiten Person voraussetzte**). Dass ein solches Kunstwerk wirklich existiert habe finde ich keinen Grund zu bezweifeln, obgleich Tzetzes es wohl nicht selbst vor Augen hatte, sondern vielmehr nach einer Beschreibung oder einem Epigramm arbeitete. Dafür spricht besonders die betonte Behauptung von der Taubheit des Kairos, die im Bildwerk doch nicht bemerkt werden konnte***).

---

*) Mit Tzetzes stimmt Nikephoros Blemmydes (Mai collect. Vat. II p. 667 vgl. p. 638) überein, auf dessen Zeugniss Osann (arch. Ztg. 1852 p. 459 ff.) aufmerksam gemacht hat.

**) Winckelmann (Werke II p 538) hat den blossen Degen, welchen er dem Kairos des Lysippos giebt, wohl von hier entlehnt, der Zaum beruht auf dem missverstandenen Worte *ζυγῷ* bei Himerios.

***) Auch epp. 95 sagt Tzetzes *κωφόν, οἷον τὸν παροιχόμενον χρόνον Λύσιππος μὲν ἐζώγραιγσε*, wozu er sich selbst das Scholion schreibt *ἐζωγράιγσε ἀντὶ τοῦ ἐδημιούργησεν· ὁ Λύσιππος γὰρ ἀνδριαντοποιός, οὐ ζωγράφος.*

Eine Figur von so durchgeführt allegorischem Charakter, welche Brunn (Geschichte der griech. Künstler I p. 367) mit vollem Recht als das Erzeugniss einer unkünstlerischen Reflexion bezeichnet, tritt uns als die erste Erscheinung der Art in der griechischen Kunst entgegen, und wenn man sich die Einfachheit vergegenwärtigt, mit welcher die griechische Auffassung sonst idelle Vorstellungen personificiert, wobei sie das Allegorische im Vertrauen auf die poetische Phantasie des Beschauers selbst da verschmäht wo wir es gar nicht entbehren könnten, so überrascht es sehr, zuerst einer so raffinierten Allegorie bei einem Werke des Lysippos zu begegnen. Allerdings ist es auffallend, dass Pausanias, dem der Altar des Kairos merkwürdig war, das Zeugniss des Ion anführt und dieser Statue gar nicht erwähnt. Allein man kann dies daraus erklären, dass es ihm um einen Beweis für den Gott Kairos zu thun war, welchen das Bildwerk nicht abgab. Auch dass Plinius, der doch so sehr auf die Admiranda aus ist, diese Statue eines berühmten Künstlers, welche dem Beschauer die bon mots in den Mund legt, mit Stillschweigen übergeht, ist sonderbar; indessen man darf daraus nur schliessen, dass sich dieselbe nicht in Rom befand. Dem Zeugniss des Poseidippos zu misstrauen ist kein Grund.

Man hat eine dem lysippischen Kairos nachgebildete Vorstellung auf einem Marmorrelief in Turin*) zu erkennen geglaubt. Ein schreitender nackter Mann mit kleinen Flügeln an den Füssen und sehr grossen an den Schultern fasst mit der Rechten an die Schale einer vor ihm hängenden Wage, während er mit der Linken den Abschnitt einer Scheibe an den Wagebalken hält. Eine etwas veränderte Vorstellung auf einem Marmorrelief in Tripalda hat Lupoli als Titelvignette seines iter Venusinum bekannt gemacht. Hier ist es ein bärtiger, in derselben Weise zwiefach geflügelter Mann, der mit der rechten Hand die Wagschale berührt, mit der Linken einen Globus hält, auf dem der Wagebalken ruht. Unter der Wage steht eine jugendliche Herme mit einem Thierfell über dem linken Arm, deren ausgestreckte Rechte die andere Wagschale unterstützt: davor steht ein Gefäss, aus dem Flammen aufschlagen. Unter dem Relief stehen die Worte ΣΠΕΥΔΕ ΒΡΑΔΕΩΣ. Leider haben wir es

*) Maffei istor. diplom. p. 236. mus. Veron. 211, 2. marm. Taur. II, 22 p. 4. Leider finde ich in Schorns Bemerkungen über die Antiken in Turin (Almalthea III p. 457 ff.) dies Relief nicht erwähnt.

hier mit einem notorischen Fälscher zu thun*), und dem Relief ist um so weniger zu trauen, als es sich in der unmittelbaren Nachbarschaft des Karyatidenreliefs mit der gefälschten Inschrift befindet, welches jetzt im museo Borbonico aufbewahrt wird**), wohin dieses nicht gekommen zu sein scheint. Sehen wir indessen von diesem und seiner durch die Inschrift scheinbar garantierten Erklärung***) auch ganz ab, so bleiben gegen die Deutung des Turiner Reliefs noch erhebliche Bedenken. Dem angeblichen Kairos fehlt eins der charakteristischen Merkmale, da ihm lange Locken auf die Schultern und den Rücken fallen, auch ist seine Beziehung zu den übrigen Attributen so ganz unklar, dass man nicht sagen kann, was damit eigentlich hat ausgedrückt werden sollen †).

Kehren wir aber jetzt zu dem Mosaikbild zurück, so sind die wesentlichen Attribute des lysippischen Kairos an der Hauptfigur trotz mancher Modificationen nicht zu verkennen. Für die Räder, welche an die Stelle der Kugel getreten sind, werde ich sogleich auch ein schriftliches Zeugniss beibringen; die Bedeutung ist dieselbe, wie auch bei der Glücksgöttin Kugel und Rad vorkommen ††). Ebenso wenig macht es einen Unterschied, dass die Flügel an den Rädern anstatt an den Füssen des Kairos ange-

*) Mommsen inscr. Neap. p. 39.

**) Mus. Borb. X, 59. Gerhard, Neapels ant. Bilder I p. 132, 497. Preller, ann. d. inst. XV p. 397 f.

***) Lupoii iter Venus. p. 49 *Senem vides alatum ad velocitatem et moram exprimendam, itemque terminum ad vehementiam et tarditatem igni superimpositum. Tempus enim quae in hoc terrarum orbe aguntur veluti in libra ponderat et nonnisi sua festinantia suaque mora ad se eadem trahit. Id certe nobis indicat senex alatus, qui orbem manu sustinet, cui libra innititur; id indicat lanx, quae a sene altera manu deprimitur.* Millin voyage en Savoye I p. 259 giebt folgende Erklärung *Cette figure me paroît donc être une image allégorique de la Prudence qui n'avance qu' avec réflexion dans le cours de la vie, laquelle est exprimée par deux des principaux agens de la nature, la Terre figurée par le Faune, divinité champêtre, et le Feu par la flamme qui s'élève du brasier.*

†) Kayser giebt an, dass Petrettini in der biblioteca greca delle belle arti, Mail. 1839 t. I ein Bild des Kairos aus dem k. k. Antikenkabinet in Wien bekannt gemacht habe. Ich kann dies Buch nicht einsehen, erinnere mich aber nicht in Wien eine Antike bemerkt zu haben, welche man für Kairos halten könnte.

††) Broukbuys zu Tib. I, 5, 70. Zoega Abhandl. p. 36. vgl. Wackernagel in Haupts Zeitschrift VI p. 434 ff. Auch das Rad der Nemesis gehört in dieselbe Reihe von Vorstellungen, s. Beilermann Mesomedes p. 42.

bracht sind. Abweichend dagegen und für mich nicht mit Sicherheit erklärbar ist das Geräth, welches die Figur in der Rechten schwingt, und das einer Keule am meisten gleicht. Gewiss ist es kein Scheermesser; allein da grade über dies Attribut schon bei den Schriftstellern sich Schwanken und Missverständniss zeigte, ist es denkbar, dass auch der Künstler hier von der ursprünglichen Vorstellung abwich. Sehr zu bedauern ist es, dass eine Untersuchung des Originals nicht gestattet war; vielleicht würde sich dann, namentlich schon nach der Farbe, eine bestimmte Vorstellung fassen lassen, zumal da der Zeichner, der die Darstellung nicht verstand, leicht etwas willkührlich verfahren sein kann. Indessen wird jede Unsicherheit durch die ganze Composition beseitigt, welche ohne allen Zweifel die dem lysippischen Kairos zu Grunde liegende Idee in einer Handlung, an der mehrere Personen sich betheiligen, ausgeführt hat.

Auf geflügelten Rädern eilt der günstige Augenblick, die Wage in der Hand, an den Sterblichen vorüber; mit Absicht sind die Räder auf den Rand des Mosaikbildes und die übrigen Figuren um ein Weniges zurück gestellt. Vor ihm steht eine jugendliche Figur in einer Aermeltunica und in Stiefeln, die den linken Arm ihm entgegenstreckt und mit der Hand seine Stirn berührt, an der die ungewöhnlich lang ins Gesicht hineinhängenden Locken bemerkbar sind, während das Hinterhaupt, wie Kallistratos es beschreibt, nicht ganz kahl aber mit merklich kürzeren Haaren besetzt ist. Hinter dem vorüberstürmenden steht ein bärtiger alter Mann mit einem Schurz um den Leib, der die linke Hand nach ihm ausstreckt ohne ihn zu erreichen, indem er mit der Rechten seinen Bart fasst: eine verständliche Geberde der Bekümmerniss. Also während die Jugend entschlossen die ihr entgegeneilende Gelegenheit beim Stirnhaar fasst, sieht das Alter, das sie ungenutzt hat vorüberziehen lassen und nun zu spät erkennt und vergebens zu erlangen sucht, ihr betrübt nach. Hinter dem Alten steht von ihm abgewendet eine weibliche Figur, die ganz in Schmerz versenkt mit der Linken das Haupt stützt und die Rechte lässig sinken lässt. Es wird Niemand zweifelhaft sein, dass wir in ihr die Reue sehen, auch wenn wir dafür nicht das ausdrückliche Zeugniss des Ausonius hätten (epigr. 11)*)

*) Mit ihr stimmt sehr wohl auch die Beschreibung bei Lucian (calumn. non tem. ered. 5): *κατόπιν δὲ ἠκολούθει πάνυ πενθικῶς τις ἐσκευασμένη,*

Cuius opus? 'Phidiae, qui signum Pallados, eius
quique Iovem fecit, tertia palma ego sum.
sum dea, quae rara et paucis Occasio nota.'
quid rotulae insistis? 'stare loco nequeo.'
quid talaria habes? 'volucris sum: Mercurius quae
fortunare solet tardo) *ego, cum volui.'*
crine tegis faciem. 'cognosci nolo.' sed heus tu
occipiti calvo es. 'ne tenear fugiens.'
quae tibi iuncta comes? 'dicat tibi.' dic, rogo, quae sis.
'sum dea, cui nomen nec Cicero ipse dedit;
sum dea, quae facti non factique exigo poenas,
nempe ut paeniteat, sic Metanoea vocor.'
tu modo dic, quid agat tecum. 'si quando volavi,
haec manet; hanc retinent quos ego praeterii.
tu quoque dum rogitas, dum percontando moraris,
elapsam dices me tibi de manibus.'

Die meisten Epigramme des Ausonius, welche sich auf Kunstwerke beziehen, sind nachweislich nach denen der griechischen Anthologie bearbeitet; in diesem ist freilich eine gewisse Aehnlichkeit in der Anlage mit dem des Poseidippos zu gewahren, übrigens ist nicht zu verkennen, dass Ausonius hier selbständig verfahren ist, wie schon die verfehlte Deutung der Stirnlocken beweist, von der Verwechslung des Phidias mit dem Lysippos nicht zu reden; denn offenbar kam es ihm hier nur auf den Namen eines berühmten Künstlers an. Nicht unmöglich ist es, dass er dabei ein Kunstwerk vor Augen hatte. Dafür spricht die Uebereinstimmung in eigenthümlichen Punkten mit dem Mosaikbilde, das seinem Styl und Costüm nach ebenfalls in späte Zeit gehört, und auf jeden Fall Ausonius von dem Verdacht rechtfertigt, als habe er die Figur der Metanoea aus eigener willkührlicher Erfin-

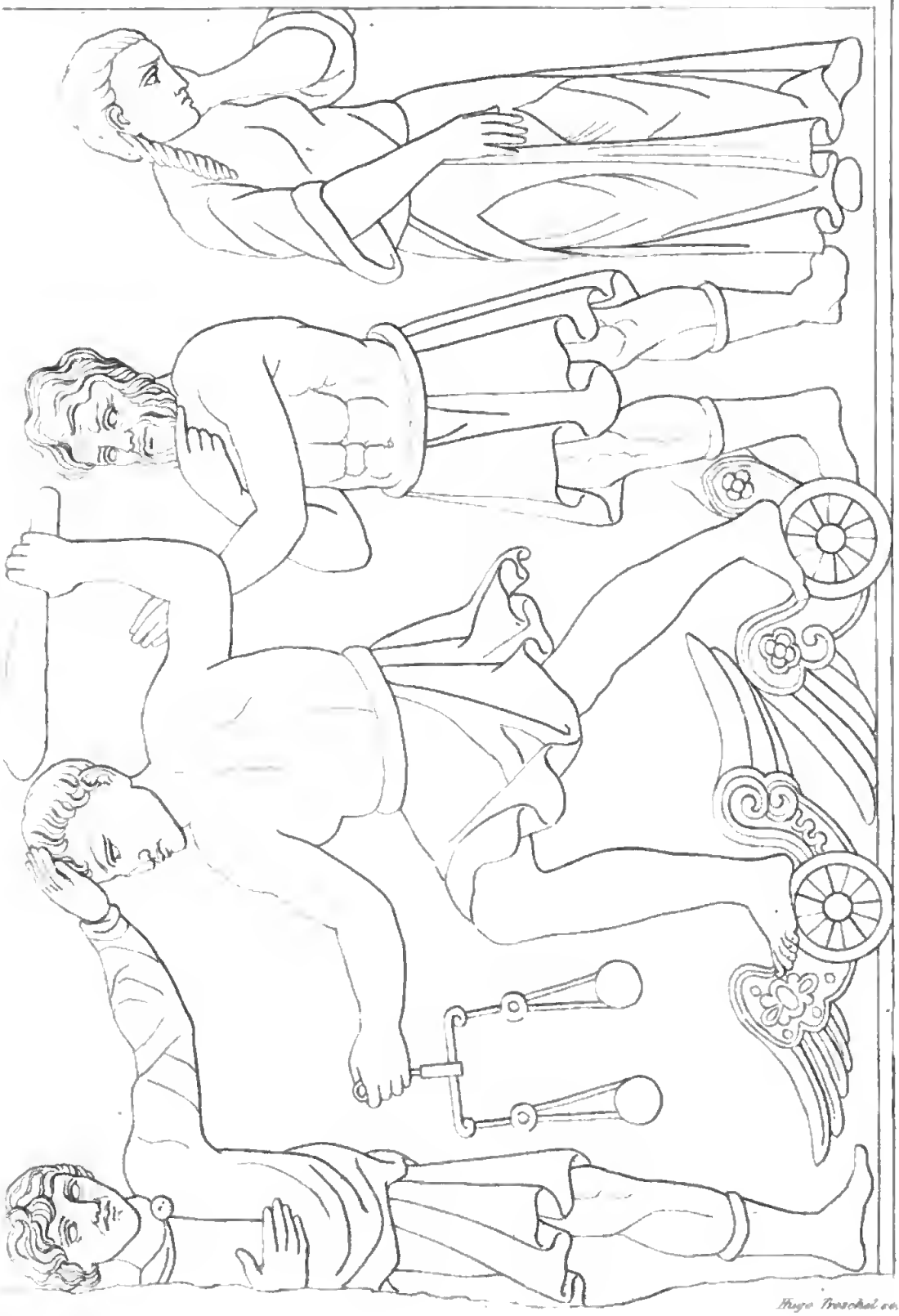
---

μελανείμων καὶ κατεσπαραγμένη, Μετάνοια δὲ καὶ αὕτη ἐλέγετο. ἐπεστρέφετο γοῦν ἐς τοὐπίσω δακρύουσα καὶ μετ' αἰδοῦς πάνυ τὴν Ἀλήθειαν προσιοῦσαν ὑπέβλεπεν. Man iernt daraus von Neuem, dass für die Beschreibungen fingierter Kunstwerke Ausgangs- und Haltpunkte in den wirkiich vorhandenen gegeben waren; sowie die Neigung der späteren Zeit für ausgefuhrte allegorische Darstellungen, die Lucian zu seiner Fiction veranlasste, namentiich wie sie in der Apotheose Homers hervortritt, auch in unserem Mosaikbiid eine neue Bestätigung findet.

*) Giraldis Vermuthung *trado* ist wohl richtig. Der Gedanke ist, dass Kairos Flügei an den Füssen hat wie Mercurius, weii dieser den zufäiiigen Gewinn bescheert, aber nur wie und wann Kairos es wiii.

dung mit dem Kairos verbunden. So hat man auch mit Recht auf die Uebereinstimmung der von Ausonius in der Beschreibung eines Wandgemäldes in Trier angeführten Heroinen (eidyll. 6) mit den in Tor Marancia gefundenen späten Darstellungen derselben aufmerksam gemacht*). Beide beweisen, dass die Kunstwerke, welche die Zeit des Ausonius hervorbrachte, auf seine dichterischen Erzeugnisse nicht ohne Einfluss blieben; das Mosaikbild aber ist, wie R. Rochette richtig geahnt hat, in der That ein interessantes Zeugniss für die Weise, wie die alten Traditionen einer einst schöpferischen Kunst bis in die späteste Zeit hin sich fruchtbar erwiesen und durch alle Umbildung und Entstellung hindurch noch erkennbar bleiben.

*) L. Friedländer über den Kunstsinn der Römer p. 28.



Hugo Troschel sc.

Digitized by Google

14. NOVEMBER. OEFFENTLICHE SITZUNG.

Herr *Jahn* leitete die zur Feier von Leibnizens Todestage bestimmte Sitzung mit einigen allgemeinen Betrachtungen ein und sprach dann *über das Wesen und die wichtigsten Aufgaben der archäologischen Studien.*

Wenn ich mit dem Namen Archäologie die wissenschaftliche Beschäftigung mit der bildenden Kunst des Alterthums bezeichne, so folge ich dem seit geraumer Zeit festgestellten Sprachgebrauche; ob er ganz passend gewählt sei, mag dahin gestellt bleiben. Dass in dem Kreise der Studien, welche die Erforschung des Alterthums zum Zweck haben — wir wollen ihnen den altüblichen Namen der Philologie nicht entziehen — das Studium der bildenden Kunst einen nothwendigen und wichtigen Platz einnehme, ist einleuchtend. Man darf sich nur erinnern, wie allgemein die Griechen als das Volk gepriesen werden, das für die Kunst geschaffen sei, dem die Kunst der nothwendige und natürliche Ausdruck seines inneren Lebens sei, bei dem allein die Kunst den ganzen Kreislauf einer organischen Entwicklung vollendet habe; man darf sich nur erinnern, wie die uns erhaltenen antiken Kunstwerke von Künstlern und Kennern als unerreichte Muster anerkannt sind, und man wird zugestehen, dass eine Wissenschaft, welche es sich zum Ziel setzt, das Leben des Alterthums in allen seinen Erscheinungen zu erforschen, auf die Beschäftigung mit der alten Kunst nicht verzichten kann. Ja man darf behaupten, dass vor Allem, was das Alterthum uns hinterlassen hat, die Erzeugnisse seiner Kunst unmittelbar und klar zu uns sprechen und am meisten geeignet sind, unsern Blick für den Geist des Alterthums zu öffnen und zu schärfen. Und hat nicht *Winckelmann*, der Schöpfer der Archäologie, eine

geistig belebte, das Wesen ergreifende Auffassung nicht nur der Kunst, sondern des gesammten Lebens des Alterthums zuerst angeregt und begründet? Seitdem daher *Heyne* und besonders *Wolf* den Kreis der philologischen Studien bestimmter umschrieben und begränzt haben, hat auch die Archäologie ein Unterkommen unter ihnen gefunden, das man ihr aber meistens nicht ohne Bedenken gewährt hat, ja sie hat es sich sogar gefallen lassen müssen, mit der Litteraturgeschichte der Philologie unter die Beiwerke verwiesen zu werden. Fragen wir nach den Gründen dieser auffallenden Vernachlässigung, so sind es sogenannte praktische: die Kenntniss der Kunstwerke wie des archäologischen Materials überhaupt sei nur sehr schwer, für Viele gar nicht zu erlangen, und der empfängliche Sinn für die Kunst Vielen von der Natur versagt. Der erste Grund kann offenbar nicht in Betracht kommen, wo es sich um die Bestimmung der Wissenschaft handelt, man würde sonst in Gefahr gerathen, den Umfang derselben nach den nächsten praktischen Bedürfnissen jedes einzelnen ihrer Jünger abzumessen; auch hat die immer mehr sich ausbreitende Theilnahme für archäologische Studien bereits einen wohlthätigen Einfluss auf die allgemeinere Zugänglichkeit der nothwendigen Hilfsmittel geübt. Was die angeborne Empfänglichkeit für die Kunst anlangt, welche allerdings ein nothwendiges Erforderniss ist, so will ich nicht die verfängliche Frage zurückthun, wie Viele von denen, welche für Philologen gelten, den angebornen Sinn für die Schönheit der Form oder die Tiefe des geistigen Gehalts in den Schriftwerken des Alterthums besitzen und ausgebildet haben. Ich berufe mich auf das Urtheil *Welker's*, der es für einen Irrthum erklärt, wenn man glaube, Empfänglichkeit für einfache, reine Kunst sei nur Wenigen gegeben; und wenn ich meine kurze Erfahrung der eines Mannes zugesellen darf, welcher seit Jahren erfolgreich für die Belebung des Studiums der alten Kunst gewirkt hat, so kann ich es nur bestätigen, dass offener Sinn für die Schönheit der Antiken und lebhafte, freudige Theilnahme an der Beschäftigung mit denselben bei der Jugend selten zu vermissen sei. Allerdings hat nun auch in neueren Systemen der Philologie die Archäologie einen mehr gesicherten Platz gefunden, aber sieht man sich in der Wirklichkeit um, so zeigt sich auch hier, dass vom Beschliessen bis zum Ausführen noch ein weiter Weg ist.

Bei dem in neuerer Zeit hervorgetretenen Eifer, das archäologische Studium durch Ausdehnung und wissenschaftliche Tiefe

zu höherer Geltung zu bringen, hat die mehr abweisende Stellung der Philologie Veranlassung gegeben, die Archäologie ganz von derselben zu emancipieren, ja beide einander gegenüber zu stellen. Man ist bemüht gewesen, der Archäologie ein eigenthümliches Gebiet zu gewinnen und seine Gränzen zu bestimmen, wobei es nicht ohne Streitigkeiten abgegangen ist, und hat zuletzt mit dem viel erstrebten Titel einer Wissenschaft gewissermassen die Souveränetät zu erringen gesucht. Nur ist zu fürchten, dass auch hier bei dieser vermeinten Selbständigkeit mehr aufgegeben als gewonnen ist. Das Bewusstsein einem grossen Ganzen anzugehören, in welchem dem Einzelnen aus tausend Quellen stets frische Lebenskraft zuströmt, kann durch die Selbstgenügsamkeit nicht ersetzt werden, welche sich auf eigenem Boden frei wähnt, und sich nicht zugestehen will, dass sie selbst sich von fremder Gnade abhängig gemacht habe. Man ist aber neuerdings in dem Bemühen, der Archäologie ein recht weites und zugleich abgeschlossenes Feld für ihre Untersuchungen zu überweisen, dahin gekommen, nicht mehr die bildende Kunst als den Mittelpunkt der Archäologie gelten zu lassen, sondern den unbestimmten Begriff des Monumentalen an ihre Stelle zu setzen. Denn wenn das Wesen der Kunst in der Schönheit beruhe, so lehre die Erfahrung, dass die Archäologen mit gar vielen Erzeugnissen des Alterthums zu schaffen haben, die nichts weniger als schön seien und die viel mehr dem Handwerk angehören, als der Kunst, dass manche Gegenstände dieser Forschung ihrem wichtigsten Interesse nach gar nicht unter den Gesichtspunkt künstlerischer Würdigung fallen. Das zeige die Münzkunde, da die Münzen nicht selten freilich als Kunstwerke zu betrachten seien, im Allgemeinen aber ihren Werth als geschichtliche Documente für den Handel und Verkehr haben. Das zeige namentlich die Epigraphik, indem die Inschriften nur höchst selten für die Kunst ein unmittelbares Interesse darbieten, doch aber dem Charakter ihrer Ueberlieferung nach der Archäologie angehören. Daher müsse man den Begriff der Kunst ganz aufgeben, und dafür Alles, was den Charakter des Monumentalen an sich trage, der Archäologie zur vollen Erledigung zuweisen.

Wer mit freudig erhobener Stimmung auf den prachtvollen Säulenbau der Griechischen Kunst zuschreitet, und dann in eine solche Vorrathskammer geführt wird, der wird sich eines unbehaglichen Gefühles kaum erwehren können. Um so mehr sind wir berechtigt scharf zuzusehen, was uns denn mit jenem Begriff

des Monumentalen geboten sei, und da zeigt es sich, dass der versprochene Halt nicht darin zu finden sei. Denn wenn darunter, wie man erwarten muss, Alles dasjenige zu verstehen ist, was in irgend einer Weise als Denkmal betrachtet werden kann, so ist kaum abzusehen, wie Tische und Stühle, Töpfe und Schalen, kurz alles Geräth, eben dasjenige was vorzugsweise dem Handwerk und nicht der Kunst angehört, darauf Anspruch machen könne, als Denkmal zu gelten; wir würden uns hier also wiederum in der alten Verlegenheit befinden. Sollte aber mit dem Namen monumental Alles bezeichnet sein, das uns aus dem Alterthum erhalten ist, sofern es nicht auf Pergament und Papier überliefert ist, so ist offenbar dieser Begriff so willkührlich, entbehrt so jeder charakteristischen Bezeichnung, dass man ihn unmöglich bei der Bestimmung einer Wissenschaft zu Grunde legen kann. Ich glaube aber, dass diese Auffassung der Archäologie auf dem Irrthum beruht, als dürfe und müsse man an jedes wissenschaftliche Studium die Forderung stellen, die ganze Summe von Resultaten selbst zu erschöpfen, welche die Gegenstände, mit denen es sich beschäftigt, nach allen Seiten hin zu bieten fähig sind, also auch die ganze Summe der Kenntnisse, welche dazu erforderlich sind, auf dem eigenen Gebiet zu erzeugen, eine Forderung, welche in ihrer Consequenz durchgeführt jede einzelne wissenschaftliche Forschung aufheben würde.

Betrachten wir die dargebotenen Beispiele näher, so erweist sich dies klar. Die Bedeutsamkeit der Münzkunde für die Kunstgeschichte ist seitdem *Winckelmann* sie zuerst in diesem Sinne behandelte, nur immer klarer und bestimmter erkannt worden. Die Münzen sind nicht nur als Kunstwerke, deren Zeit und Ursprung meistens sicher zu bestimmen, deren Kunstwerth häufig sehr gross ist, ein wichtiges Object für den Archäologen, sie haben auch dadurch ein hohes Interesse, dass sie über berühmte Kunstwerke des Alterthums, welche sie darstellen, reichen Aufschluss geben. Werden sie aber als Denkmäler des Handels und Verkehrs, als Zeugnisse der Geschichte und Chronologie betrachtet, so fallen sie lediglich der Geschichtsforschung anheim, welche sie als historische Documente, nicht als Kunstwerke benutzt. Wäre also jene Forderung gerecht, so würde man den Archäologen gradezu mit dem Historiker identificieren; auch lehrt die Erfahrung, dass die eigentlichen Numismatiker selten Archäologen sind und umgekehrt.

Und nun vollends die Epigraphik! Der ganz zufällige Umstand, dass die Inschriften, rein sprachliche Denkmäler, auf Stein

und Erz überliefert sind, soll dieselben dem Archäologen zuweisen, welcher dem Philologen als dem Sprachforscher entgegengestellt wird. Nur in seltenen Fällen steht eine Inschrift mit einem Bildwerk so in Verbindung, dass sie dasselbe erläutert; dann wird der Archäolog sie zur Erklärung benutzen, eben so gut und in keiner anderen Weise, als er eine Stelle eines Schriftstellers zu demselben Zweck anwendet. Uebrigens sind die Inschriften sprachliche Denkmäler und stehen sowohl hinsichtlich der Behandlung um zu ihrem Verständniss zu gelangen als der Resultate, welche sie für die Kenntniss des Alterthums gewähren, vollkommen auf derselben Stufe mit allen anderen schriftlichen Ueberresten des Alterthums. Dass sie zum grossen Theil nicht als stilistische Kunstwerke anzusehen sind, theilen sie mit nicht wenigen Schriften der Alten, denen sie oft an Wichtigkeit des Inhalts überlegen sind, und die Modification in der kritischen Behandlung, welche die Ueberlieferung derselben erheischt, ist nicht wesentlicher Art. Wer daher der Archäologie die Epigraphik zuspricht, der macht den Archäologen zum vollständigen Sprachforscher. Auch hier widerspricht die Erfahrung, welche die bekannten Namen der grossen Epigraphiker nicht unter den Archäologen aufweist, und es bleibt nur das unzureichende Factum, dass in archäologischen Zeitschriften auch Inschriften mitgetheilt zu werden pflegen. Der Umstand aber, dass, sowie der Gesichtspunkt der Kunst aufgegeben wird, jene Verwirrung eintritt, und die angebliche Archäologie wie in einer Ueberschwemmung alle benachbarten Gefilde mit den verschiedenartigsten Trümmern und Ueberbleibseln überflutet, muss uns darauf hinführen, dass dieser Gesichtspunkt der wahre ist. In der That beruht das Wesen der wissenschaftlichen Behandlung nicht auf der Einheit des Objects, sondern auf der Einheit des Princips, von welchem sie ausgeht, dessen sie sich bei allen einzelnen Untersuchungen stets bewusst ist, und welches ihr den sichern Massstab giebt das Wesentliche vom Unwesentlichen zu sondern. Nimmt man als das Princip der archäologischen Forschung das Wesen der Kunst an, so kommt Ordnung in die Verwirrung und ein sicheres Kriterium für dasjenige, was sie für sich in Anspruch nehmen muss, ist gewonnen. Der Archäologie gehören alle Ueberlieferungen des Alterthums an, welche von dem Geist desselben Kunde geben, insoweit er sich in der bildenden Kunst offenbart; jedes Denkmal, das von diesem künstlerischen Geist auf irgend einer seiner Entwickelungsstufen die Spur trägt,

jedes Zeugniss, das uns darüber aufklärt, gehört in den Kreis der archäologischen Betrachtung.

Schon hier mache ich darauf aufmerksam, dass diese keineswegs mit der ästhetischen zusammenfällt; gar Manches, welches der bei Seite legt, der nur das Schöne sucht, ist der Betrachtung dessen werth, der der Entfaltung des künstlerischen Geistes nachforscht und nicht nur die Vollendung, sondern auch das Streben nach derselben mit seinen unvermeidlichen Missgriffen erkennen will.

Ausgeschlossen bleibt, was nur dem Handwerk angehört, was lediglich der Befriedigung des Bedürfnisses dient; obwohl eine eingehende Betrachtung mehr und mehr erweisen wird, wie derselbe Geist, der in der griechischen Architectur die starre Nothwendigkeit des Bedürfnisses zur bewussten Nothwendigkeit der Kunst zu verklären wusste, auch noch in untergeordneten Sphären sich schöpferisch zu erweisen vermochte. Wenn gleich der Archäolog Manches, das ihm auf seinen Forschungen begegnet, am Wege liegen lassen muss, weil es seinen eigentlichen Zweck nicht fördert, so bleibt es doch jeder anderen Untersuchung aufbehalten, und wenn ihn die Beschäftigung mit den Kunstwerken Manches lehrt, das gut zu wissen ist, wenn es auch die Kunst nicht angeht, so wird er sich dessen ja nicht schämen, sondern eingedenk so mancher Unterstützung, die ihm von anderen Seiten her geworden, es am rechten Orte nutzbar zu machen suchen; nur als die eigentliche Aufgabe seiner wissenschaftlichen Bestrebungen wird er es sich nicht hinstellen lassen.

Allein es wird uns noch ein Vortheil jener allgemein monumentalen Archäologie geboten, der einer bestimmteren Abgränzung gegen die Philologie. So wie jener sämmtliche Monumentalquellen, so seien dieser alle Literaturquellen zu genauer und allseitiger Durchforschung zuzuweisen. Dabei sei aber vor Allem festzuhalten, dass beide, Archäologie wie Philologie, nur für eine Technik gelten können, für die Fertigkeit ihre Objecte kritisch und exegetisch zu behandeln, dass beide nur im Dienste der Alterthumswissenschaft stehen, die mit ihnen operiere, wie mit ihren beiden Armen, und die durch sie gewonnenen Resultate zur wissenschaftlichen Anschauung des Alterthums gestalte. Prüfen wir näher, so wird auch hier, fürchte ich, der Schatz zu Kohlen. Dass die Beschränkung auf die Technik ein Vortheil sei, weil sich in dieser Virtuosität erreichen lasse, während die ideale

Aufgabe der Wissenschaft nur wenige Auserwählte zu lösen befähigt seien — dagegen muss ich aus innigster Ueberzeugung Einsprache thun. Wie die Virtuosität das Grab der Kunst bereitet, das lehrt die Geschichte der alten Kunst, und wir erfahren es heutigen Tages; auch in der Wissenschaft führt sie zum Verkehrtesten, ohne sich nur mit dem Glanz zu schmücken, der sie in der Kunst umgiebt, denn sie wird unfehlbar zur Kleinmeisterei. Gewiss sind die grossen Männer selten, welche mit umfassendem Blick die ganze Wissenschaft durchdringen und mit gleicher Treue das Einzelne durchforschen, allein um so nothwendiger ist es, dass Jeder, der an seinem Theil mit bescheidenem Eifer zu wirken bestrebt ist, stets das Ganze der Wissenschaft vor Augen habe, in welchem und für welches er arbeitet. Jene Theilung der Arbeit aber, die den Einzelnen wie in einer Fabrik fast willenlos sein Tagewerk fördern lässt für den Herrn und Meister, auf den er hofft, zu dem Werke, das er nicht sieht, sie demüthigt den Strebenden und stumpft ihn ab, indem sie gleichwohl ihn verführt auf sein Stückwerk einen Werth zu legen, den es nicht besitzt. Die Gegenüberstellung der Archäologie und Philologie ist also schon desshalb nicht zu billigen, weil sie beide als selbständig und doch der eigentlichen Wissenschaft untergeordnet betrachtet, sie ist aber überhaupt unrichtig und gefährlich. Gefährlich, weil sie die Meinung begünstigt, als ob die auf die Erkenntniss des Alterthums gerichteten Disciplinen jede für sich neben einander ihren Weg gehen und nur gelegentlich einander freundnachbarlich um Rath und Hülfe angehen könnten, da sie doch alle Glieder eines lebendigen Organismus sind, in dem eins das andere trägt und stützt und keines des anderen entrathen mag. Ganz unrichtig ist aber die Gegenüberstellung der Beschäftigung mit den Monumenten und den Schriftwerken als gleich berechtigter Momente in der Erforschung des Alterthums, und es ergiebt sich hier, dass die Ansicht, welche der Archäologie alles Monumentale zuweist, wie sie auf der einen Seite zu weit greift, so nach der anderen Seite hin zu beschränkt ist. Denn eine einseitige Beschäftigung mit den Kunstwerken ist gar nicht denkbar, und würde nur zu höchst unsicheren und dürftigen Resultaten führen, wenn sie nicht stets mit einer umfassenden Erforschung der schriftlichen Quellen eng verbunden wäre. Es handelt sich hier nicht etwa um eine erläuternde Notiz, welche man hie und da erborgen könnte, sondern die vollständige Anschauung der Entwickelung

des antiken Geistes nach allen Richtungen, besonders aber denjenigen, welche mit der Kunst in unmittelbarer Berührung stehen, ist die nothwendige Voraussetzung für das Verständniss der alten Kunstwerke und die Grundlage der archäologischen Forschung. Sie kann aber nur durch selbständige Forschung in den Quellen erworben werden, und die wissenschaftliche Untersuchung der Monumente und der Schriften des Alterthums ist daher nie von einander getrennt zu denken. Desshalb machte ich schon oben darauf aufmerksam, dass jedes Zeugniss des Alterthums für die bildende Kunst, sei es in einer Schrift oder in einem Kunstwerk niedergelegt, der Archäologie angehöre. Wenn es gelungen ist, durch diese Betrachtungen für die Archäologie das Princip zu vindicieren, welches ihre Einheit begründet, ihren Umfang, ihre Gränzen und im Wesentlichen ihre Methode bestimmt, so bin ich darum unbesorgt, ob man ihr den Namen einer Wissenschaft zugestehen will. Wohl aber ist es zu wünschen, dass sie mehr und mehr zu einer Disciplin erstarke, d. h. dass sie sich der aus ihrem Princip nothwendig ergebenden Gesetze bewusst sei und sie bei allen Untersuchungen mit Strenge geltend mache.

Wie weit die archäologischen Studien hiervon noch entfernt sind, das liegt nur allzusehr am Tage. Es wird begreiflich, wenn man erwägt, wie sie lange Zeit fast gänzlich und auch heute noch zum Theil in den Händen von Dilettanten sich befinden, bei denen der Vorzug, Kunstwerke zu besitzen oder auf Reisen zu betrachten, wohl die Neigung erwecken kann sich mit denselben zu beschäftigen, ohne ihnen auch die wissenschaftliche Befähigung zu ertheilen. Denn zu allen Zeiten werden Männer selten sein, welche, wie der Herzog von *Luynes*, nicht nur mit aufopfernder Hingebung das Studium der Kunst unterstützen, sondern selbst mit fein gebildetem Kunstgefühl und ernstem Forschersinn die wichtigsten Aufgaben der Wissenschaft zu fördern vermögen. Lange Zeit hindurch hat man aber die alten Kunstwerke fast nur aus der Cavalierperspective betrachtet, noch *Heyne's* Vorlesungen über Archäologie sind wenig mehr als eine Vorbereitung für Leute von Stande, die auf Reisen und in guter Gesellschaft auch von alter Kunst Notiz nehmen möchten. Freilich ist es damit anders geworden, aber wendet man seinen Blick auf die Länder, deren unerschöpfter Boden stets neue Kunstwerke in die Hände ihrer Bewohner legt, so muss man doch gestehen, dass in Italien nur in den seltensten Ausnahmen eine

mehr als dilettantische Behandlung möglich ist, während man in Griechenland kaum bis zu einer solchen vorgedrungen zu sein scheint. So ist es wohl zu begreifen, wenn das gesammte Studium diesen Einfluss nicht ganz abzuhalten vermochte, wenn nicht Alle auf der von *Winckelmann* mit genialem Blick in allen wesentlichen Richtungen bestimmten Bahn mit der Gründlichkeit und Gewissenhaftigkeit eines *Zoega* fortgearbeitet haben. In dem Gefühl von einer trostlosen antiquarischen Kleinigkeitskrämerei durch *Winckelmann* erlöst zu sein, der den Blick auf das Höhere und Wesentliche richtete, glaubte man sich vielfach auch von der Verpflichtung befreit, durch stets erneuerte Untersuchung des Einzelnen den Boden für die Forschung zu sichern und zu reinigen. Denn die Wissenschaft kann ja der Untersuchung über das Einzelne und an sich Geringfügige nie entbehren, die nur dadurch unnütz und verächtlich wird, wenn sie von falschem Standpunkt und nicht im richtigen Zusammenhang unternommen sich selbst überschätzt. Es ist daher kein Wunder, wenn in den archäologischen Studien eine gewisse Willkühr sich geltend macht, der man mit methodischer Strenge zu begegnen um so mehr veranlasst sein muss, je grössere Verführung dazu in der vorwiegenden Beschäftigung mit Kunstwerken liegt. Auch hier wirkt die Vereinzelung der Archäologie von den übrigen Zweigen der Alterthumsforschung, die sich einer ungleich sicherern und festeren Methode erfreuen, höchst ungünstig ein. Ja es scheint fast, als drohe dem archäologischen Studium von dieser Seite neue Gefahr. Da es mehr und mehr anerkannt wird, dass die Alterthumsforschung die alte Kunst nicht bei Seite setzen dürfe, zeigt sich ein an sich erfreuliches Bestreben der Philologen, auch auf diesem Gebiet sich heimisch zu machen; allein nur allzuhäufig offenbart sich dabei ein Mangel an Sinn für die Kunst, an Einsicht in die wesentlichen Aufgaben, an Kenntniss des Materials, kurz ein Dilettantismus, der um so gefährlicher ist, da er keineswegs unbefangen sondern mit der ganzen Prätension wissenschaftlicher Methodik auftritt. Es thut daher vor Allem Noth, dass man sich des Wesens der Archäologie und ihrer hauptsächlichsten Aufgaben bewusst sei.

Schon die allgemeine Klage über die Schwierigkeit, das überall zerstreute und schwer zugängliche Material der Archäologie auch nur einigermaassen zu übersehen, weist auf die Dringlichkeit der Aufgabe hin, eine kritisch geordnete Uebersicht des archäologischen Materials zu begründen. Mit Recht wird

Autopsie als ein nothwendiges Erforderniss der archäologischen Bildung in Anspruch genommen und vor dem einseitigen Gebrauch der Abbildungen gewarnt, aber auch hier hat man sich vor Uebertreibung zu hüten. Es ist Niemand vergönnt, alle Werke der alten Kunst selbst zu sehen, oder für jede Untersuchung die betreffenden Kuntwerke gegenwärtig zu haben, und die äusserste Strenge in der Forderung der Autopsie wird schon durch die Natur der Dinge gemildert. Allein dass man durch den innigen und fortgesetzten Verkehr mit alten Kunstwerken oder doch mit Abgüssen den Sinn und Blick für die Auffassung der Kunst bilde und frisch erhalte, das ist eine Forderung an den Archäologen, von der man nie abstehen darf. Der in dieser Weise herangebildete wird aber auch im Stande sein, von den abgeleiteten Quellen der Abbildungen und Beschreibungen verständigen Gebrauch zu machen, und namentlich zu beurtheilen wissen, bis wie weit sie ihm zuverlässige Aufschlüsse zu geben im Stande sind. Denn dass es Fragen giebt, in welchen nur die Autopsie entscheiden kann, ist ebenso einleuchtend, als dass bei vielen Untersuchungen dieselbe nicht unumgänglich nöthig ist. Wie dankenswerth daher schon genaue, wohlgeordnete Beschreibungen der verschiedenen Sammlungen, gewissermassen Regesten über den gesammten Vorrath antiker Kunstwerke sein würden, braucht nicht hervorgehoben zu werden, und hier könnte durch ein verständiges Zusammenwirken Einzelner Viel gewonnen werden. Wir besitzen an den von *Zoega* hinterlassenen Beschreibungen treffliche Muster, und *Gerhard*, der vor Allen die wesentlichen Bedürfnisse des archäologischen Studiums erkannt hat und mit rastloser Thätigkeit ihnen abzuhelfen bemüht ist, hat durch Beschreibung einiger der wichtigsten Sammlungen den Weg gewiesen; auch hat *de Witte* durch sorgfältige Verzeichnisse bedeutender Vasensammlungen sich sehr verdient gemacht. Allein die grössten und wichtigsten Museen entbehren noch wissenschaftlich brauchbarer Beschreibungen, und wenn man auch in letzter Zeit namentlich in Deutschland manche Verzeichnisse der Art gemacht hat, liefern sie leider zum grössten Theil durch Unvollständigkeit, Ungenauigkeit und Mangel an Einsicht in das Wesentliche den Beweis, dass um der Wissenschaft auch nur in untergeordneten, scheinbar blos empirischen Dingen einen wahren Dienst zu leisten, gründliche Durchbildung unerlässlich sei. In der That müssen solche Verzeichnisse nicht nur die materielle Beschreibung der Form und des Inhalts geben,

wobei namentlich die technischen Fragen wohl zu beachten sind, sondern auch für die kritische Würdigung der Kunstwerke wenigstens die Grundlage darbieten, also genau angegeben, wie weit etwa moderne Restauration daran betheiligt ist, und den Fundort auszumitteln suchen. Wie durchaus nothwendig die Unterscheidung des Aechten und Unächten sei, ist auch ohne weitere Erörterung klar, obgleich nur allzusehr vernachlässigt, wodurch denn oft eine völlige Unsicherheit entsteht. Für die Würdigung eines Kunstwerkes ist es aber meistens von nicht geringerer Wichtigkeit zu wissen, woher es stammt und welcher Bestimmung es gedient hat. Jedermann weiss, welche Bereicherung die Archäologie durch die Sculpturen vom Parthenon, von Aegina und Selinus erfahren hat. So gross aber auch der Kunstwerth dieser unvergleichlichen Werke an sich ist, so wird doch ihre Bedeutung für die Wissenschaft dadurch so unschätzbar, dass sie als unbestreitbare Denkmäler Griechischer Kunst überliefert sind, deren Zeit sich bestimmen lässt, so dass sie die wichtigsten Epochen der Kunstgeschichte sicher bezeichnen. Welche Aufschlüsse sind für dio Gesetze der Composition dadurch gewonnen, dass wir in den äginetischen Statuen die im Ganzen wohl erhaltenen Giebelgruppen eines griechischen Tempels vor uns haben; welche Blicke in die Auffassung der religiösen Sage durch die Kunst und die sinnvolle Verknüpfung der einzelnen Glieder zu einem tiefaufgefassten Ganzen sind uns dadurch vergönnt, dass wir die Sculpturen des Parthenon in ihrem Zusammenhange übersehen können. Diese wahrhaft fruchtbringenden Resultate sind uns nur dadurch geworden, dass wir über den Fundort dieser Werke unterrichtet sind. Wie schwierig und unsicher ist dagegen die stets wieder aufgenommene Untersuchung über die Statuen der Niobegruppe dadurch, dass weder über die Zahl nach Anordnung derselben durch die gemeinsame Auffindung ein bestimmter Aufschluss gegeben ist. Denn dass ein Theil derselben in Rom zusammen aufgegraben ist, giebt nur erst einen vorläufigen Anhalt, der schon dadurch schwankend wird, dass offenbar nicht dahin gehörige Statuen zugleich gefunden sind. Ueberhaupt ist ja nicht zu vergessen, dass für kunstgeschichtliche Fragen Rom und seine Umgebung als Fundort häufig nur eine ähnliche Bedeutung hat, wie heutzutage ein Museum, da auch dort die verschiedenartigsten Kunstwerke zusammengeschleppt und willkührlich zusammengestellt wurden. Es ist bekannt, dass durch *Fellows* eine Reihe von Kunstwerken in Lycien entdeckt worden

ist, welche uns eine Blüte der ionischen Kunst in diesem Lande in einer Ausdehnung und in einer stetigen Entwickelung offenbaren, von welcher man keine Ahnung haben konnte. Bewundern würde man diese Sculpturen freilich, auch wenn man nicht wusste, dass sie aus Lycien stammen, allein ihre ungemeine Bedeutung für die Kunstgeschichte erhalten sie erst durch ihren Fundort. Man war ehemals gewohnt, die bemalten Vasen als etruskische zu bezeichnen, bis zuerst *Winckelmann* nachwies, dass sie griechischen Ursprungs seien; genauere Nachforschung ergab, dass man nur Unteritalien und Sicilien als Fundorte ansehen dürfe. Damit schien Etrurien gänzlich bei dieser Frage beseitigt, bis im Jahre 1828 zuerst Tausende von Vasen aus etruskischen Gräbern zum Vorschein kamen, und der Frage eine neue Wendung gaben; bald darauf fand man sie auch in Griechenland und in griechischen Colonien. Jede Entdeckung der Art gab der Untersuchung über die Bedeutung der Vasen eine andere Richtung, und noch jezt ist die sorgfältigste Beobachtung der verschiedenen Fundorte in Verbindung mit den verschiedenen Stilgattungen die einzige Basis für die Lösung dieser verwickelten Frage.

Diese Beispiele werden genügen, um zu erweisen, wie wichtig die Frage nach der Herkunft eines jeden Kunstwerks ist, so sehr dieselbe auch früher vernachlässigt zu werden pflegte, so dass jetzt sichere Resultate sehr oft gar nicht, oder nur auf langen Umwegen zu erreichen sind. Ebenso eingreifend ist die Frage nach der ursprünglichen Bestimmung des Kunstwerks. Ob es Theil eines grösseren Ganzen sei, oder für sich bestehe, ob z. B. ein Relief einem Fries oder einem Sarcophag angehöre, eine Statue in einem architectonischen Mounment einen bestimmten Platz eingenommen habe, oder selbständig aufgestellt sei, ob allein oder in einem symmetrischen Verhältniss zu anderen — alle diese und ähnliche Vorfragen sind für die richtige Auffassung der Form wie des Inhalts massgebend. Wir werden auf ein ganz verschiedenes Gebiet der Anschauungen und Vorstellungen geführt, je nachdem ein Kunstwerk für den Cultus oder für den Gebrauch des täglichen Lebens, für einen Tempel oder für ein Grab bestimmt war, und wie oft bietet eine Notiz, die hierüber Aufschluss ertheilt, für die wissenschaftliche Untersuchung allein den sicheren Ausgangspunkt dar.

Durch umfassende Vorarbeiten der bezeichneten Art wird somit auch die Grundlage für eine kritische und methodische

Behandlung der Kunstwerke gewonnen. Vor allen Dingen ist der noch vielfach geltende Eklekticismus zu verbannen, der die nothwendige Folge des Dilettantismus ist, da man aus subjectiver Neigung oder Mangel an Uebersicht einzelne Kunstwerke oder Gattungen derselben, als vorzüglich berechtigte in den Vordergrund stellte. Die Gesichtspunkte, nach welchen man sie behandelte, waren nicht minder einseitig, bald sollte nur das Schöne gelten, wobei eine ganz subjective Vorliebe für gewisse Entwickelungsstufen der Kunst häufig genug den Massstab an die Hand gab, bald waltete das Interesse der Erudition vor. Mochte man nun ganz äusserlich das Unwesentliche ergreifen, oder tiefer eingehend auf den geistigen Inhalt mythologische Weisheit aus ihnen herausspinnen, immer gerieth man auf den Abweg, die Kunstwerke nur als Documente für diese oder jene Untersuchung zu betrachten und demgemäss ihren Werth zu schätzen. Solcher Einseitigkeit kann nur durch die entschiedene Forderung begegnet werden, dass die Archäologie stets die gesammte Masse der auf die Kunst bezüglichen Ueberlieferungen des Alterthums als ein Ganzes in's Auge zu fassen hat, aus Einem Geiste hervorgegangen, dessen Spuren sie nachgehen muss, wo und wie er auch immer sich manifestirt hat. Das von *Gerhard* mit Vorliebe wiederholte Paradoxon «*monumentorum artis qui unum vidit nullum vidit, qui milia vidit, unum vidit*» enthält eine tiefe Wahrheit, die jeder Archäologe wohl zu beherzigen hat. Denn die Masse des sich von allen Seiten ihm zudrängenden Stoffes ist freilich ungeheuer gross und von einer für den oberflächlichen Blick verwirrenden Mannigfaltigkeit, bei genauerer Prüfung ergiebt sich indess bald, dass die Zahl der Kunstwerke, welche einzeln für sich da stehen und in diesem Sinne behandelt werden können, verhältnissmässig gering ist; die meisten sondern sich in Classen ab, welche wiederum in einzelne Gruppen zerfallen, die unter sich durch genaue Verwandtschaft und nahe Beziehung zu einander eng verbunden sind, in welchen aber das einzelne Monument nur als ein zum Ganzen gehöriger Theil seine Bedeutung hat. Dies gilt z. B. von den Sarcophagreliefs. Hier bilden die etruskischen und römischen zwei gesonderte Gruppen, welche hinsichtlich der Wahl und Beziehung der dargestellten Gegenstände eine allgemeine Verwandtschaft mit einander haben, aber durch die Technik wie durch die Auffassung und Behandlung derselben gänzlich von einander geschieden sind. Jede dieser Gruppen aber bildet eine compacte Masse von ganz bestimmtem

Charakter, die ganze Vorstellungsweise, aus denen sie hervorgegangen sind, die Art des künstlerischen Vortrags in Composition und Symbolik, ist so durchgehend eine und dieselbe, die einzelnen Erscheinungen wiederholen sich in einer sich gegenseitig ergänzenden und erläuternden Weise, dass es unmöglich ist, einzelne derselben zu verstehen und zu würdigen, nur aus einer vollständigen Uebersicht und Vergleichung der ganzen fortlaufenden Reihe kann ein Verständniss der einzelnen hervorgehen. In ganz ähnlicher Weise bilden auch die Reliefs griechischer Grabmonumente eine von jenen durchaus selbständige, in sich nicht minder abgeschlossene Gruppe; und hier erscheint die Nothwendigkeit sie insgesammt zu betrachten, um zum richtigen Verständniss zu gelangen, um so dringender, da die Vorstellungen meistens nicht mythisch, sondern allgemeiner Natur sind. Es ist sehr begreiflich, dass eine gemeinsame Bestimmung von tiefgreifender Bedeutung ebensowohl als eine scharf ausgeprägte nationale, oder noch enger, provincielle Eigenthümlichkeit für solche Gruppen das entscheidende Moment abgeben. Ein schlagendes Beispiel bieten die etruskischen Spiegel dar, aber nicht minder scharf sondern sich etwa die apulischen Vasen oder die buntbemalten attischen Lekythien von allen übrigen Vasen, oder die aretinischen Thongefässe von den Terracotten ab, während sie in ebenso naher Verwandtschaft zu einander stehen. Es liegt in der Natur der Sache, dass daher für viele Fragen, und nicht etwa nur technische, sondern wo es sich um die Auffassung und Behandlung des Stoffes, namentlich des mythischen, handelt, die ganze Gattung nur als ein Zeugniss gelten kann. So wie man daher nicht genug auf Vollständigkeit in der Zusammenstellung des Gleichartigen dringen kann, so ist auf der anderen Seite die genaueste Beobachtung des Eigenthümlichen und die schärfste darauf beruhende Sonderung der Monumentengruppen eine eben so wichtige und nothwendige Aufgabe. Wollte Jemand in sprachlichen Untersuchungen Dichter und Prosaiker, Epiker und Lyriker, tragische und komische Dichter, die verschiedenen Dialecte, Homer und Tzetzes als gleichgeltende Zeugen neben einander stellen, er würde bei Niemand Gehör finden; auch die Quellen der archäologischen Forschung sind in gleicher Weise verschieden und verlangen gleich strenge Prüfung. Die Vorstellungen eines etruskischen Spiegels und eines pompejanischen Wandgemäldes, eines römischen Sarcophagreliefs und einer griechischen Tempelsculptur liegen so weit auseinander,

sind der Zeit, der Technik, der geistigen Anschauungsweise nach so verschieden von einander, dass man nicht vorsichtig genug im Gebrauche so verschiedenartiger Quellen sein kann. Untersuchungen dieser Art können nicht innerhalb der Gränzen allgemeiner, leicht in die Augen fallenden Kategorien stehen bleiben, sondern sind mit der gewissenhaften Sorgfalt, wie sie die Naturforscher auszeichnet, bis in's Einzelnste zu verfolgen; genaue Beobachtung selbst des scheinbar Unbedeutenden führt auch hier zu wichtigen Aufschlüssen, wie Untersuchungen über metrische und sprachliche Einzelnheiten schwierige Fragen in der Literaturgeschichte entschieden haben. Auch hier hat *Zoega* das Beispiel der Vollständigkeit und Genauigkeit gegeben, und namentlich *Gerhard* hat nicht nur stets die Nothwendigkeit dieser Untersuchungen hervorgehoben, sondern dieselben durch umfassende in diesem Sinne angelegte Publicationen wesentlich gefördert. Man kann hier an die eifrigen Untersuchungen über die bemalten Thongefässe erinnern, durch welche die verschiedenen Stilgattungen nach ihren charakteristischen Merkmalen in Technik, Darstellung und Auffassung, wie nach ihrer Zeitfolge im Wesentlichen bereits festgestellt und durch eine Reihe treffender Beobachtungen auch im Einzelnen näher begründet sind. Beobachtungen über die verschiedene Anwendung der Farben, über abweichende Bildung der Augen, über die Vorstellung der Götter und Heroen als bärtig oder unbärtig, hören auf kleinlich zu sein, wenn sie die bestimmten Kriterien zur Unterscheidung der Zeit und des Stils werden, und uns dadurch in den Stand setzen mit Sicherheit zu verfolgen, wie die Entwickelung der poetischen Auffassung des Mythos vom Epos bis ins Drama sich in derselben Stufenfolge auch in diesen unscheinbaren Denkmälern der Kunst nachweisen lässt, die dadurch zu einer reichen Quelle für die Erkenntniss der künstlerischen Gestaltung des Mythos werden. Wer sich erinnert, wie die Beachtung so geringfügiger Dinge, als der Gebrauch von Partikeln ist, zur sicheren Lösung literarischer Probleme geführt hat, der wird sich nicht verwundern, wenn die Vergleichung ornamentaler Formen die interessantesten Aufschlüsse über den Zusammenhang der griechischen und asiatischen Kunst veranlasst.

Nur auf diesem Wege einer sorgsamen Forschung, die auch das Kleinste beachtet, wird es möglich sein eine vollständige und kritische Uebersicht dessen zu erlangen, was

man als den Sprachschatz der Archäologie bezeichnen könnte. Man ist vollkommen im Recht, wenn man von der Sprache der Kunstwerke redet, und der Archäolog der sie verstehen und deuten will, muss ihre Erscheinungen beobachten, ihre Gesetze erforschen, er muss sich Grammatik und Wörterbuch schaffen. Denn man kann es sich nicht verhehlen, noch sind sie nicht vorhanden, bei allem Eifer mit welchem man sich der Kunsterklärung zugewandt hat, sind doch nur wenige brauchbare Resultate in diesem Sinne gewonnen. Hier ist aber vor Allem zu wünschen, dass die gereifte Erfahrung und sichere Methodik der Sprachforschung einen heilsamen Einfluss gewinnen. Damit ist nicht etwa gemeint, dass die Archäologie auch eine Periode pedantischer, phraseologischer Sammelei noch durchmachen müsse — manche Arbeiten erinnern durch die ewige Wiederkehr allbekannter Notizen nur zu sehr an die *notae variorum* — sie soll sich den reinen Gewinn an wahrer wissenschaftlicher Methode, der dort so schöne Frucht bringt, auch für ihre Untersuchungen aneignen.

Freilich sind hiermit immer nur noch die Hilfsmittel für das höhere Verständniss der Kunstwerke gegeben; dieses zu erreichen giebt es nur eine Bedingung, leicht zu fassen, in ihrer Wahrheit allgemein anerkannt, aber in jedem Falle unendlich schwer zu erfüllen. Es ist die Regel, jedes Kunstwerk als solches aufzufassen und zu erklären, also die in demselben ausgedrückte Idee nicht nur im Allgemeinen zu erkennen, sondern nachzuweisen, wie sie den Bedingungen der Kunst überhaupt und der speciellen Technik gemäss aus der Individualität des Künstlers heraus diese Gestalt annehmen konnte und musste. Es kann hier nicht die Aufgabe sein, die aus diesem Grundsatz hervorgehende Hermeneutik der Archäologie zu entwickeln, nur darauf will ich hindeuten, dass diese Forderung die wahre Freiheit und Selbständigkeit der archäologischen Studien ebenso entschieden feststellt, als sie die Isolierung derselben unmöglich macht. Denn bei der so gestellten Aufgabe kann man nicht mehr die Kunstwerke als die Illustration der übrigen Alterthumsforschung, die Archäologie als die erwünschte, aber entbehrliche, veranschaulichende Erläuterung einer Sitte, eines Gebrauches, einer mythischen Ueberlieferung oder eines dogmatischen Satzes ansehen, sie erforscht die Kunst selbst, und in ihren Erscheinungen die Gesetze, nach welchen sie schafft. Diese Aufgabe aber

kann nur vom geschichtlichen Standpunkt aus wahrhaft gelöst werden. In der Kunst offenbart sich nur Eine Seite des Volksgeistes, sie ist nur verständlich, wenn man diesen in allen seinen Erscheinungen zu begreifen, und bis in die Tiefe zu ergründen bestrebt ist, welche den Keim birgt, der alle diese Blüten treibt. So ist denn ein Kunstwerk im höchsten Sinne erst dann zu verstehen, wenn man die ganze Fülle von religiösen, politischen, sittlichen und wissenschaftlichen Ideen sich vergegenwärtigt, welche das Volk, die Zeit, das Individuum bewegen, um ihnen durch die Kunst ein neues Leben zu geben. Denn man kann mit Wahrheit behaupten, dass keine Idee das Griechische Volk angeregt und ergriffen hat, welche nicht auch in der Kunst Widerklang und Ausdruck gefunden hätte. Das zeigt sich besonders in ihrem Verhältniss zum Mythos, welcher der eigentliche immer frische Quell ihrer Lebenskraft war. Der Mythos ist aber das Erzeugniss der ganzen, einigen, schaffenden Geistes- und Gemüthskraft des Volkes, das mit derselben fortlebt und wie sie sich regt und bewegt in stets wechselnder Form der Ausdruck derselben wird. Die Kunst, welche der Sage den sinnlichen Leib bereitet, wurzelt nicht minder tief im Volke, und alle die verborgenen Kräfte, welche jene wunderbaren Offenbarungen des Mythos schaffen, wirken in ihr zusammen, um den prachtvollen Gliederbau ihrer Gestalten zu bilden, mit welchen sie dieselben bekleidet. Freilich empfängt sie ihre nächste Anregung meistens durch die vorbildende Dichtkunst, und wir beobachten hier das bewundernswürdige Schauspiel, wie die bildende Kunst in ihrem Entwickelungsgange der Poesie Schritt für Schritt folgt, und was jene geistig anschaute zur gegenwärtigen sinnlichen Gestalt ausbildet, wie die duftende Blüthe zur Frucht reift. So erwachsen beide aus einer Wurzel, jede selbständig aber so innig einander verbunden, dass eine ohne die andere nicht erkannt werden kann. Hier verschwinden denn auch jene einseitigen Betrachtungsweisen, welche bald die Form bald den Inhalt als das Wesentlichere bevorzugen. Dass Form und Inhalt in einander aufgehen ist das Ziel aller Kunst; den Kampf und das Ringen beider Elemente in allen seinen Regungen, auf allen Pfaden, welche es sich sucht, zu verfolgen ist die Aufgabe des Archäologen. Eigenmächtig zu scheiden, steht ihm nicht frei; die Kunst muss ihm ein Ganzes sein, wie das Volk, welchem sie angehört, der Geist aus welchem sie entspringt. In diesem Sinne gefasst

kann die Archäologie nur in Mitten der gesammten Alterthumsforschung, mit allen ihren Theilen gleich eng und unzertrennlich verbunden, gedacht werden, und wenn ihr von allen Seiten her Aufklärung geboten wird, so erhellet sie wiederum das Ganze mit dem reinsten und edelsten Licht.

BERICHTE

DER

KÖN. SÄCHS. GESELLSCHAFT DER WISSENSCHAFTEN

SITZUNG DER PHILOLOG. HISTOR. CLASSE

26. FEBRUAR 1853.

Herr *Jahn* las *über einige Vasenbilder, welche sich auf die Sage vom Zug der Sieben gegen Theben beziehen.*

Hr. Sam. Birch hat aus der reichen Sammlung des britischen Museums, welche seiner Aufsicht anvertraut ist, in der Archaeologia (XXXII p. 150 ff.) drei Vasenbilder bekannt gemacht, auf welchen eine im Wesentlichen übereinstimmende Vorstellung sich findet, die hier zum erstenmale erscheint und in mehr als einer Hinsicht grosses Interesse gewährt.

A. Die Aussenseite einer vulcentischen Schale mit rothen Figuren*) zeigt uns zwei bärtige Männer, die mit gezücktem

---

*) Cat. of vases I, 829. Archaeol. XXXII pl. 9. Die zweite Aussenseite (pl. 11) stellt hinter einer länglichen Basis Athene mit Helm, Aegis und Lanze vor, welche die Linke wie mahnend gegen einen bärtigen Mann im Mantel erhebt, der vor ihr steht und sie ansieht, indem er die Rechte, in der er etwas zu halten scheint, senkt. Hinter ihm steht ein Jüngling im Mantel, der sich mit der Linken auf einen Stab stützt, und die Rechte, in der er gleichfalls etwas zu halten scheint, über der Basis hält. Ein bärtiger Mann im Mantel, in der Linken einen Stab, kommt mit ausgestreckter Rech-

Schwert auf einander losstürmen. Beide sind bärtig, von kräftigem Körperbau, nackt bis auf einen Mantel, der fast den ganzen Körper frei lässt, und mit einer eigenthümlichen Art von Stiefeln*) bekleidet, beide halten in der Linken die Scheide des eben entblössten Schwertes. Jeder wird von zwei anderen Männern in gleicher Weise vom Kampf zurückgehalten; ein nur mit einer Chlamys bekleideter Jüngling wirft sich ihnen entgegen und sucht mit beiden Händen den einen Arm zu halten, von der anderen Seite schreitet ein bärtiger Mann im Mantel herzu, fasst den erbitterten mit beiden Händen am anderen Arm und hält ihn so mit Macht zurück. In die Mitte zwischen diesen beiden Gruppen stürzt sich eine Frau mit faltigem Mantel über dem feinen Chiton, und breitet entsetzt beide Arme aus. Unter den Henkeln des Gefässes sind auf der einen Seite ein Helm, auf der anderen ein Paar Beinschienen sichtbar. Die vortreffliche und höchst lebendige Composition ist in der strengsten Symmetrie angelegt, so dass Motiv für Motiv, ja Linie für Linie sich auf beiden Seiten entsprechen, auch der Rhythmus der weiblichen Figur, welche auf das glücklichste die beiden selbständig einander gegenüberstehenden Gruppen zu einem Ganzen vereinigt, ist dem entsprechend gebildet, die ausgestreckten Arme, die Bewegung, mit welcher sie zwischen die Streitenden tritt, geben ihr einen gleichmässigen Antheil an beiden Seiten. Diese strenge Symmetrie hindert aber weder den lebendigsten Ausdruck der einzelnen Gestalten, der auch in den Gesichtern, so weit sie erhalten sind, sprechend ist, noch die Freiheit und Mannigfaltigkeit der Motivierung im Einzelnen, bis auf die Gewandung herab. Wir werden durch diese vortreffliche Darstellung lebhaft an die symmetrische Composition der Giebelgruppen erinnert, wie sie

---

ten eilig herbei, indem er sich nach einem bärtigen Mann umsieht, der ganz in seinen Mantel gehüllt, den er selbst über den Kopf gezogen hat, auf seinen Knotenstock gelehnt dasteht und das Haupt sorgenvoll auf die Rechte stützt. Auf der anderen Seite steht hinter Athene ein Jüngling im Mantel auf den Stab gestützt und scheint in der gesenkten Rechten etwas zu halten. Den Beschluss macht hier ein bärtiger Mann im Mantel, der sich mit gekreuzten Beinen auf seinen Knotenstab stützt und auf die Hauptgruppe mit gespannter Theilnahme hinsieht, die er, wie der geöffnete Mund zeigt, auch laut äussert. Das Innere (pl. 8) zeigt einen mit Wamms, Mantel und Hut bekleideten Mann, der, in der Linken eine Lanze, mit der Rechten eine verschleierte Frau bei der Hand fortführt, die ihm zagend folgt.

*) Aehnlich auf einer Vase bei Stackelberg Gräber d. Hell. 37.

in den Acgineten am klarsten vorliegt, und sehen hier im Kleinen an einem untergeordneten Werke bestätigt, wie der gegebene scharf begränzte Raum für die Erfindungskraft des Künstlers kein Hemmniss, sondern die natürliche Bedingung seines Schaffens wird, die Mass und Harmonie in sich trägt; eine Beobachtung, die sich vorzugsweise an bemalten Schalen sorgfältiger Ausführung machen lässt, welche für das Studium antiker Composition ungemein wichtig sind.

B. Etwas modificiert zeigt denselben Gegenstand dic Aussenseite einer zweiten, ebenfalls aus Vulci herrührenden Schale mit rothen Figuren*). Die beiden bärtigen Männer, welche mit dem blossen Schwert in der Rechten auf einander zustürmen, sind hier ganz nackt, wie auch diejenigen, welche sic zurückhalten, und wie diese ebenfalls bekränzt. Der Act des Zurückhaltens ist hier sehr viel gewaltsamer aufgefasst. Von vorn her hat sich jedem ein Mann nicht bloss entgegengestellt, sondern sich auf ihn geworfen, so dass er ihm beide Arme mitten um den Leib geschlungen hat, und zugleich mit vorgebeugtem Oberleib sich gegen ihn stemmt, um ihn so festzuhalten. Der Kopf beider ist bei der so eingenommenen Stellung hinter dem aufrechtstehenden verborgen, so dass eine etwas bizarre Gruppierung entsteht. Hinter jedem der Gegner steht ein nackter Jüngling, der sich aber nicht begnügt ihn zurückzuhalten, sondern eifrig bemüht ist mit beiden Händen ihm das Schwert aus der Hand zu entwinden. Die Streitenden haben in der Linken nicht die Schcide, sondern strecken die Hände frei mit eifriger Gesticulatiön einander entgegen. Die Mitte zwischen beiden Gruppen nimmt hier ein bärtiger Mann mit Helm und Chlamys ein, der ebenfalls eilig zwischen die Streitenden tritt und mit ausgebreiteten Armen Frieden zu stiften sucht. Auf beiden Seiten ist **ΚΑΛΟΣ** angeschrieben. Auch hier gewahren wir in der ganzen Anlage eine genaue Symmetrie, allein so wie die Zeichnung nachlässiger ist als die der ersten Vase, so ist auch die Composition

*) Mus. étr. 1737. Cat. of vas. I, 830. Archaeol. XXXII pl. 10. Auf der anderen Seite ist Achilleus in voller Rüstung vorgestellt in rascher Verfolgung des Troilos begriffen, der auf einem Pferde reitend, das andere am Zügel, flieht, vor den Pferden eine fliehende Frau, die sich umsieht; eine andere Frau steht in einem Brunnenhause an der Quelle; daneben die Inschrift **ΝΑΟΣ ΝΑΙΛΙ (ΚΑΛΟΣ ΝΑΙΧΙ)**. Im Innern der Schale ist Eros mit einer Blume vorgestellt, daneben **ΚΑΛΟΣ**.

lockerer, der Raum ist bei weitem nicht so gut benutzt, und obgleich die einzelnen Motive drastischer sind, so ist doch die Gesammtwirkung keineswegs so lebendig und energisch wie dort.

C. Auf einer vulcentischen dreihenkligen Hydria mit schwarzen Figuren*) eilt ein nackter bärtiger Mann, mit der Rechten das Schwert über dem Haupt schwingend, in der vorgestreckten Linken die Scheide haltend auf einen Jüngling zu; ein anderer Mann hat ihn von hinten mit beiden Armen um den Leib gefasst und hält ihn zurück. Hinter diesem kommt noch ein Jüngling in der Chlamys herbei und packt mit der Linken den rechten Arm des angreifenden, um den Streich zu verhindern. Von der anderen Seite tritt dem bärtigen nackten ein kräftiger Jüngling das Schwert in der Linken, die Scheide in der Rechten, fest gegenüber. Auch ihn hat ein neben ihm stehender Mann mit beiden Händen um den Leib gefasst und sucht ihn mit aller Anstrengung zurückzuhalten. Ein zweiter bärtiger Mann, mit einem Schurz um die Hüften bekleidet, der hinter dem Jüngling steht, hat mit der Linken dessen mit dem Schwerte bewaffnete Linke gepackt und hält noch mit dem rechten Arm den Arm desselben umklammert, um ihm den Gebrauch des Schwertes unmöglich zu machen. Mit geöffnetem Munde ruft er wie es scheint dem bärtigen Mann mit Hut und Chlamys zu, der ebenfalls laut rufend in die Mitte der Streitenden tritt und sie mit ausgebreiteten Armen zu trennen sucht. Die Composition ist, obgleich die Figuren des knappen Raumes wegen etwas zu nahe aneinander gerückt sind, lebendiger und kräftiger als die der zuletzt erwähnten Vase, wenn wir gleich dasselbe Motiv auch hier angewendet sehen, aber auf eine einfache und ungesuchte Weise. Bemerkenswerth ist, dass hier der eine Gegner als ein bartloser Jüngling charakterisiert ist, womit sehr wohl übereinstimmt, dass von seinen Begleitern ungleich mehr Kraft angewandt wird ihn zurückzuhalten, als dies auf der entgegengesetzten Seite bei dem bärtigen Manne der Fall ist. Es ist um so auffallender, dass diese sonst so gewöhnliche Unterscheidung auf den Vasen späteren Styls aufgegeben ist, da wir sonst gewohnt sind auf den älteren Vasen

*) Mus. étr. 78. Catal. of vas. I, 485. Archaeol. XXX pl. 12. Am Halse sind Dionysos und Ariadne einander gegenübersitzend vorgestellt, zu beiden Seiten ein Satyr, der eine Mainade verfolgt, und Hermes.

so manche Personen bärtig dargestellt zu sehen, die später nur jugendlich gebildet wurden.

Diesen von Birch bekannt gemachten Vasenbildern füge ich hinzu

D ein in München in der kön. Sammlung befindliches vulcentisches Giessgefäss mit schwarzen Figuren (n. 1815), dessen Abbildung in der Grösse des Originals ich durch Thiersch's gütige Mittheilung vorlegen kann (Taf. III). Ein nackter bärtiger Mann, der mit dem Schwert in der Rechten und mit der Scheide in der Linken vorwärts will, wird von einem Jüngling, der ihn mit beiden Armen um Hals und Brust gefasst hat, mit Mühe zurückgehalten. Von der anderen Seite eilt mit gewaltigem Schritt ein nackter Jüngling auf ihn zu, der in der erhobenen Linken das Schwert schwingt, in der Rechten die Scheide hält. Auch ihm hat ein anderer den Arm um den Nacken gelegt um ihn zurückzuhalten, während ein zweiter nackter Jüngling mit langem Haar beide Arme ausstreckt um beide Hände des angreifenden zu fassen. In der Mitte steht hier ein nackter Jüngling, der den rechten Arm ausstreckt, den linken abwehrend dem angreifenden Jüngling entgegenhält, dem er auch sein Gesicht zuwendet. So gross die Uebereinstimmung dieses Bildes mit dem vorhergehenden auch ist, die sich selbst in dem Umstande zeigt, dass in beiden der angreifende Jüngling das Schwert in der Linken hält, — ein Versehen, wie sie auf Vasenbildern gar nicht selten sind, — so ist es doch durch Flüchtigkeit und Nachlässigkeit ungleich weniger bedeutend. Aus Mangel an Raum scheint die zweite Figur, welche den bärtigen Mann zurückhält, fortgeblieben zu sein, die Mittelfigur ist abweichend von den übrigen als ein Jüngling dargestellt.

Dann hat Birch sehr richtig gesehen, dass in diesen Kreis noch

E ein seiner Inschrift wegen viel besprochenes Vasenbild mit rothen Figuren gehöre*). Die Scene ist hier auf die geringste Zahl von Personen gebracht. Von jeder Seite stürzen zwei bärtige Männer mit dem gezückten Schwert in der Rechten auf einander zu, den linken Arm, über den sie die Chlamys geworfen haben, halten sie zum Schutze vor, die Scheide in der Hand; zwischen beiden steht ein bärtiger Mann in der Chlamis, beide

*) Tischbein I, 23. Dubois-Maisonneuve intr. 15. Millin g. m. 150, 572. Inghirami gall. Omer. Iliad. 106. Corpus inscr. Gr. I, 5 vgl. p. 868. Müller Arch. §. 415. Guigniaut rel. de l'ant. 227, 787.

Arme ausgebreitet, das Gesicht nach links gewandt. Man pflegte diese nach Italinskys Vorgang auf Dolon, von Odysseus und Diomedes überrascht zu deuten, wahrscheinlicher Hermann auf Aegisth, den Orestes und Pylades angreifen*); jetzt ist es klar, dass die Erklärung dieser Vorstellung abhängig ist von dem Verständniss der vollständigeren, deren Auszug sie gewissermassen ist**).

Offenbar gehört hieher die Vorstellung

F eines von Bröndsted (descr. of 32 anc. greek paint. vas. 25 p. 50 ff.) beschriebenen und auf Aegisths Ermordung gedeuteten vulcentischen Kraters mit rothen Figuren. In der Mitte steht ein bärtiger Mann in einem langen Mantel, der entsetzt beide Arme in lebhafter Bewegung ausbreitet, indem zwei ebenfalls bärtige aber jüngere Männer im langen Mantel mit dem gezückten Schwert in der Rechten von jeder Seite auf einander zustürzen, während sie in der Linken die Scheide halten***).

Die Uebereinstimmung dieser Vorstellungen unter sich in den wesentlichen Zügen — eine Uebereinstimmung, wie sie unter den meist scharf geschiedenen Vasenbildern mit schwarzen und mit rothen Figuren selten ist — beweist, dass hier eine Sage vorgestellt ist, welche durch die Poesie und die bildende Kunst früh in so bestimmter Weise fixiert worden ist. Fassen wir die hauptsächlichsten Züge ins Auge, so ergiebt sich, dass nicht etwa eine Scene aus einem Krieg dargestellt ist, sondern ein plötzlich ausgebrochener Zwist unter befreundeten Männern, so heftig dass sie, obgleich nicht gerüstet, nach dem Schwert greifen, mit diesem auf einander zu stürzen, und mit Mühe durch die anwesenden Freunde zurückgehalten werden. Dafür ist namentlich auch der Zug charakteristisch, dass beide die Schwertscheide in der Hand halten; sie haben also das Schwert, dessen sie sich entledigt hatten, erst bei diesem Anlass rasch ergriffen. Wenn

*) Hermann üb. Böckhs Behandlung der griech. Inschr p. 34 ff. 113 ff. Welcker Hall. LZtg. 1836 n. 74 p. 590 f.

**) Die Inschrift hat vielleicht, wie so manche andere auf Vasen, nie einen Sinn gehabt: jedesfalls ist sie so schlecht abgeschrieben, dass an ihre Herstellung schwerlich zu denken ist. Gewiss aber kann man bei einem Vasenbilde dieses Styls nicht Buchstaben der ältesten Form voraussetzen.

***) Auf der Rückseite ist ein bärtiger Mann im Mantel mit einem Stab zwischen zwei nackten Jünglingen mit einem Stab vorgestellt, von Bröndsted sehr unwahrscheinlich auf den Pädagogen mit Orestes und Pylades bezogen.

in *B* dieser Zug aufgegeben ist, so hat es dem Maler vielleicht natürlicher geschienen, dass sie in der Hitze die Scheiden gleich von sich geworfen haben; jedesfalls ist jenes bedeutsamer. Dass an diesem Zwist eine Frau betheiligt sei lehrt *A*, obgleich ihre Theilnahme nicht von der Art gewesen sein kann, dass die Lösung des Zwistes durch ihre Gegenwart bedingt gewesen wäre, da wir auf den anderen Vasenbildern einen Mann zwischen die Streitenden treten sehen.

Birch hat eine schon im musée étrusque des Fürsten von Canino (p. 159)*) dann auch von Gerhard (ann. III p. 154, 409**) und Welcker (ann. XVII p. 142) flüchtig angedeutete Erklärung weiter zu begründen gesucht, nach welcher hier der Streit zwischen Agamemnon und Achilleus im ersten Buch der Ilias dargestellt wäre, und im Catalog der Vasen des britischen Museums I p. 56 noch näher angegeben, dass Agamemnon von Antilochos, Achilleus von Patroklos und Phoenix zurückgehalten werde, während Nestor in ihre Mitte trete. Allein ich glaube nicht, dass man zugeben darf, dass die bildende Kunst, wenn sie homerische Scenen darstellte, sich in dem Masse als es hier geschehen sein müsste, vom Dichter entfernt und die von ihm gegebenen Motive in solcher Weise übertrieben habe, dass sie Agamemnon und Achilleus mit gezücktem Schwert auf einander eindringend und mit Gewalt aus einander gehalten darstellte. Das wäre nicht eine Ausbildung, sondern eine Verunstaltung des homerischen Motivs, dass Achilleus unwillkührlich nach dem Schwert fasst, aber der Eingebung Athenes folgend es nicht gebraucht. Auch die weibliche Figur ist bei dieser Voraussetzung nicht wohl zu erklären. An Athene oder Thetis wird Niemand denken, und die Gegenwart der Briseis wäre weder mit der homerischen Erzählung in Einklang zu bringen, noch aus einem künstlerischen Bedürfniss zu erklären**). Ebenso wenig wird man den Helm, der als die einzige Auszeichnung des vermittelnden Mannes hervortritt, für ein wohl gewähltes Kennzeichen des Nestor gelten

---

*) Ebendaselbst p. 36 ist für *C* die kaum begreifliche Erklärung versucht: *ce tableau représente peutêtre le combat d'Etéocle et de Polynice suspendu par les efforts de Iocaste, d'Antigone et de Créon.*

**) Birch beruft sich auf zwei bekannte Sarcophagreliefs, auf welchen Briseis beim Streite zwischen Agamemnon und Achilleus gegenwärtig sei. Ich glaube erwiesen zu haben, dass der Gegenstand dieses Reliefs Achilleus auf Skyros sei (arch. Beitr. p. 365 ff. vgl. Overbeck her. Gall. p. 290 f.).

lassen wollen. Endlich wird ein vollbärtiger Achilleus auf Vasenbildern späteren Styls ohne inschriftliche Beglaubigung schwerlich anerkannt werden. Birch, dem auch diese Deutung keineswegs als ganz sicher erschienen ist, hat deshalb noch andere Vorschläge ausgesprochen; vielleicht könnten diese Vasenbilder den Streit des Aias und Odysseus um die Waffen des Achilleus, oder die Wiedererkennung des von seinen Brüdern angegriffenen Alexandros, oder den Streit zwischen Agamemnon und Menelaos vorstellen. Da er selbst zu diesen Vermuthungen wenig Vertrauen hat, will ich die Bedenken nicht ausführen, welche sich dagegen erheben lassen, sondern versuchen eine befriedigende Deutung an ihre Stelle zu setzen.

Ich glaube, dass hier ein selten erwähnter Moment aus der Sage vom Zuge der Sieben gegen Theben dargestellt ist. Statius erzählt wie nach dem Tode des Archemoros sein Vater Lykurgos in wüthendem Schmerz Hypsipyle als Urheberin desselben habe tödten wollen (Theb. V, 660):

ibat letumque inferre parabat
ense furens rapto. venienti Oeneius heros
impiger obiecta proturbat pectora parma,
ac simul infrendens «siste hunc, vesane, furorem,
quisquis es!» et pariter Capaneus acerque reducto
adfuit Hippomedon rectoque Erymanthius ense,
ac iuvenem multo perstringunt lumine: at inde
agrestum pro rege manus. quos inter Adrastus
mitior et sociae veritus commercia vitae
Amphiaraus ait «ne quaeso, absistite ferro!»

Doch nur mit Mühe gelingt es den tobenden Tydeus zu besänftigen und den Frieden wiederherzustellen. Wenn auch Statius diesen Zwist auf seine Weise aufgeputzt hat, so ist er doch im Wesentlichen der alten Sage gefolgt, wie sich aus dem für meinen Zweck besonders wichtigen Umstand ergiebt, dass sie bereits am amykläischen Thron dargestellt war. Unter den Reliefs desselben führt Pausanias (III, 18, 3) an: *Ἄδραστος δὲ καὶ Τυδεὺς Ἀμφιάραον καὶ Λυκοῦργον τὸν Πρώναχτος μάχης καταπαύουσιν.* Es ist längst bemerkt worden, dass diese *μάχη* die von Statius geschilderte ist, und dass Pausanias — wie jetzt wohl allgemein angenommen wird — Tydeus und Amphiaraos verwechselt hat*). Denn dass Tydeus und Lykurgos die käm-

*) Overbeck her. Gall. p. 114. Stephani parerga arch. VI, p. 159 f.

pfenden, Amphiaraos und Adrastos die sie trennenden waren, beweist nicht nur Statius, sondern mehr noch der fest ausgeprägte Charakter der Heroen. Wichtig ist aber, dass dieser Darstellung nach, die gewiss der alten Sage folgte, Tydeus und Lykurgos an einem Zweikampf verhindert wurden, so dass die Theilnahme der übrigen Heroen an diesem Kampf spätere Ausschmückung ist.

Werfen wir nun einen Blick auf unsere Vasenbilder, so scheint es mir nicht zweifelhaft, dass sie den Moment vorstellen wo Lykurgos «*ense furens rapto*» und Tydeus auf einander zustürzen und von den befreundeten Helden am Zweikampf verhindert werden. Dass nicht allein Adrastos und Amphiaraos dazwischen treten, sondern auf jeder Seite zwei Männer bemüht sind sie zurückzuhalten, ist keine wesentliche Aenderung, sondern eine Ausführung des gegebenen, wie sie dem Künstler jederzeit freistand. Den Mann, welcher wie mit einer höheren Autorität schlichtend zwischen sie tritt, wird man wohl am besten, da er in *B* einen Helm trägt, Adrastos nennen; für die übrigen Namen zu suchen, scheint mir müssig, da sie durch nichts näher charakterisiert sind. Dass nicht die sieben Heerführer erscheinen darf niemand irren. Schon die Sage liess diese Zahl erst vor den Thoren Thebens bestimmt werden und in den Personen blieb immer einiges Schwanken. Aber davon ganz abgesehen liegt es in der Natur der Sache, dass nicht bei jeder einzelnen Handlung, welche diesem Sagenkreise angehört, alle sieben Heerführer sich in corpore betheiligen. Wie sehr sie auch später als typische Repräsentanten hervortreten, so blieb doch der Kunst ihr Recht, den Umständen gemäss zu wählen.

Bemerkenswerth ist, dass *B*, obgleich es entschieden das späteste Vasenbild ist, doch in allen Motiven und so auch hierin sich an *CD* anschliesst, dass es einen Mann zwischen die Streitenden treten lässt, während *A*, das eine selbständige Behandlung der in den Grundzügen überlieferten Composition zeigt, eine Frau in der Mitte derselben zeigt. Hier liegt es gewiss näher an Hypsipyle, welche am meisten betheiligt ist und den Streit hervorgerufen hat, als an Eurydike, die Gemahlin des Lykurgos, zu denken.

Wenn diese Deutung richtig ist, so haben wir einen neuen Beleg dafür, dass uns die Vasenbilder alten Styls in den Kreis von Vorstellungen, der den Werken der ältesten Kunst zu Grunde

liegt, einführen, so wie eine Bestätigung dafür, dass jene Vorstellung am amykläischen Thron auf das alte Epos zurückzuführen ist. Auch das verdient angemerkt zu werden, wie die ungezähmte Leidenschaft, welche sich in diesem Zwist ausspricht, und die derbe handfeste Art, wie derselbe in den Vasenbildern behandelt ist, grade dem alterthümlich harten und herben Charakter der Thebais vollkommen entspricht, der dadurch wieder, wie durch ein bedeutungsvolles Fragment, ein neues Licht erhält. In *A* ist dieser Charakter ohne Schaden für die Lebendigkeit so weit möglich gemildert und gewiss auch aus diesem Grunde mit gutem Bewusstsein die in anderer Weise pathetishe Figur der Hypsipyle eingeführt worden *).

Nicht minder bezeichnend ist es, dass, sowie die spätere Poesie diesen Zug, so viel wir sehen können, hat fallen lassen um das Interesse auf die Klage um den Archemoros und die Rettung der Hypsipyle durch ihre Söhne zu concentrieren, auch die unteritalischen Vasen spätesten Styls diese Momente der Sage hervorheben. Dahin gehört ausser der lotzbeckschen und der neapolitanischen viel besprochenen Archemorosvase (Overbeck her. Gall. p. 111 ff.) noch ein von Millin zuerst genau bekannt gemachtes, aber nicht richtig erklärtes Vasenbild **).

Auf einem Thronsessel, die Füsse auf einen zierlichen Schemel gestützt sitzt eine reich bekleidete Frau und hält mit der Linken einen todten, ganz nackten Knaben auf dem Schooss, der auf der Brust eine Wunde empfangen hat, aus der das Blut quillt, mit der Rechten, der die Spindel entfallen ist ***), fasst sie sich verzweiflungsvoll ins Haar. Ueber ihr ist einerseits ein Schild

---

*) Die Rückseite dieser interessanten Vase deutet Birch auf das Gericht des Areopags über Orestes. So gern ich das Scharfsinnige dieser Erklärung anerkenne, so bleiben mir doch noch gewichtige Bedenken gegen dieselbe. Da ich selbst indess nur Vermuthungen an ihre Stelle setzen könnte, die ich selbst für sehr provisorisch erklären müsste, enthalte ich mich auf diese Vorstellung näher einzugehen. Das Innenbild erklärt Birch für Peleus und Thelis; hier liessen sich manche Namen anwenden, wenn mit dem Namen allein etwas gewonnen wäre.

**) Passeri pictt. vasc. III, 276. Winckelmann mon. ined. 143. Millin peint. de vas. II, 37. g. m. 169, 611. Guigniaut rel. de l'ant. 241, 823, der Millins Deutung bezweifelt, wie R. Rochette mon. inéd. p. 317 und Müller Arch. §. 415*, der sie mit einem Fragezeichen anführt. Die Vase ist jetzt im Louvre.

***) So hat bei einer Ueberraschung ganz anderer Art Leda die Spindel hingeworfen, auf einem pompejanischen Wandgemälde (mus. Borb. XII, 3).

mit ein Paar Beinschienen, andrerseits ein Fächer aufgehängt, um anzudeuten, dass die Scene in einem Pallast vor sich gehe. Vor der Frau steht ein bärtiger mit Helm und Harnisch und Schienen gerüsteter Krieger, der sich mit der Linken auf seinen Schild stützt und die Rechte in lebhaftem Gespräch mahnend gegen sie erhebt. Hinter ihm sitzt ein nackter Jüngling auf seiner Chlamys, zwei Lanzen aufstützend, an der Erde liegt sein Schild; er sieht sich nach der Frau um. Neben dieser steht auf der anderen Seite mit trauriger Geberde ein Jüngling mit Hut und Chlamys, in der Rechten die Lanze aufstützend, in der Linken eine Tänie; er ist halb einem neben ihm stehenden Jüngling zugewendet, der den Fuss auf einen Stein gestützt aufmerksam Theil nimmt; in der Linken hält er zwei Speere, in der Rechten einen Gegenstand, den man allenfalls für einen spitzen Hut halten kann, obgleich er etwas klein gerathen ist.

Gegen Winckelmann, der Menelaos erkannte, welcher von Andromache die Auslieferung des Astyanax verlangt, hat Millin mit Recht bemerkt, dass diese Deutung schon durch die Wunde des Knaben widerlegt werde. Er selbst erklärt die thronende Frau für Hekabe, welcher Talthybios den getödteten Astyanax mit dem Auftrag gebracht hat ihn zu bestatten, wozu die jungen Krieger ihre Gaben bringen. Die Situation ist richtig aufgefasst, die Schwierigkeiten, welche dieser Deutung entgegenstehen, hat Millin wohl erkannt, aber vergeblich zu beseitigen gesucht. Hekabe konnte weder so jung, noch im vollen Glanze fürstlicher Ausstattung dargestellt werden, ebenso wenig der Herold Talthybios in der Tracht und Haltung eines Heerführers; endlich wäre auch diese Theilnahme griechischer Krieger unbegreiflich, an deren Stelle man vielmehr gefangene Troerinnen erwartet.

Angesichts der Archemorosvase wird glaube ich Niemand zweifeln, dass hier Eurydike vorgestellt ist, der man den getödteten Sohn gebracht hat, und neben ihr Amphiaraos, welcher ihr mahnend zuspricht. Es ist die Scene, welche der dort vorgestellten vorangeht, die Klage der Mutter, die auch in der Tragödie kaum fehlen konnte; dort ist die Leiche schon ausgestellt und Hypsipyle tritt in den Vordergrund, die den Zorn der Herrin mit Amphiaraos zu besänftigen bemüht ist. Den hinter Amphiaraos sitzenden Jüngling kann man nach Anleitung der Archemorosvase Parthenopaios benennen, so wie nach derselben die beiden Jünglinge auf der anderen Seite für die Söhne der Hypsi-

pyle, Euneos und Thoas, zu halten sind. Der eine bringt, wie Millin richtig gesehen hat, eine Tänie um den Todten oder sein Grab zu schmücken; es ist ein feiner Zug, wenn der Sohn der Hypsipyle vor allen seine Trauer um den Knaben ausspricht, der bald darauf die Urheberin seines Todes als seine Mutter von den erzürnten Eltern fordern wird *).

Eben die Söhne der Hypsipyle glaube ich auf einem anderen Vasenbild zu erkennen, das durch diese Annahme, wie mir scheint, erst eine befriedigende Deutung erhält **). Hypsipyle, kahlköpfig und verschleiert, steht vor der sitzenden Eurydike und sucht sich mit lebhafter Geberde zu rechtfertigen. Mit dem Rücken gegen Eurydike gewandt steht ein in einen langen, breitgegürteten Aermelchiton, über den ein Mantel geworfen ist, gekleideter bärtiger Mann mit spitzem Hut, in der Linken einen Stab, Lykurgos der Zeuspriester; er spricht mit erhobener Rechten eifrig mit einem ihm gegenüber stehenden Manne im Mantel, mit einem Stock in der Linken, wohl eher Adrastos als Amphiaraos. Ihm folgen zwei junge Männer in der Chlamys; der erste, vor dem sein spitzer Hut auf der Erde liegt, hält in der Linken zwei Speere und sieht sich nach dem andern um, der lebhaft sprechend die Rechte gegen ihn bewegt, und in der Linken das Schwert trägt. Diese nennt Gerhard, welchem Overbeck folgt, Kapaneus und Parthenopaios, welche hier ein blosses *δορυφόρημα* abgeben würden. Wer aber ist hier mehr am Platz als die Söhne der Hypsipyle, welche die Verhandlung über die Freilassung ihrer Mutter dem Adrastos übertragen haben, und nun in ungeduldiger Spannung, bereit, wenn es noth thut, mit den Waffen die Mutter zu befreien, der Entscheidung harren?

---

*) Im oberen Raum ist Nike (nach Gerhard, Lichtgottheiten p. 16 Taf. 3, 4, Eos) auf einem Viergespann dargestellt, wie sie von Hermes geleitet, einem jungen Mann entgegenfährt, der auf seine Lanze gestützt ruhig dasteht, neben sich seinen Schild; worin man leicht eine Anspielung auf die nemeischen Spiele finden kann. Darüber steht die Inschrift ΑΑΣΙΜΟΣ ΕΓΡΑΨΕ (de Witte rev. phil. II p. 484). Die Rückseite der Vase (Millin vas. II, 38) stellt die auf unteritalischen Vasen gebräuchlichen Ceremonieen bei einem Grabmonument vor.

**) Gerhard apul. Vasenb. Taf. E, 10. Overbeck her. Gall. Taf. IV, 4.

OTTO JAHN

ÜBER

DIE EPHESISCHEN AMAZONEN-STATUEN.

---

19. JANUAR. SITZUNG DER PHILOSOPHISCH-HISTORISCHEN CLASSE.

Aus dem Nachlass Stackelbergs ist in die Dresdner Antikensammlung eine kleine Statue einer Amazone übergegangen, welche einer genauen Publication würdig ist. Zwar ist dem *Catalogue d'une riche collection d'antiquités de feu M. le baron O. M. de Stackelberg* (Dresd. 1837) S. 6, eine flüchtige Lithographie beigegeben, welche bei Creuzer (Symbolik, dritte Ausg. II, 3, Taf. 5, 27) und Clarac (Mus. de sculpt. 8. 10 A. 2031 B) wiederholt ist, allein sie ist sehr ungenügend, wie eine Vergleichung mit der auf Taf. 1 und 2 nach Knaur's Zeichnung gegebenen Abbildung beweisen wird.

Die Statue ist nach Stackelbergs Zeugniss (Apollotempel S. 56) auf der Insel Salamis gefunden, aus pentelischem Marmor gearbeitet und misst von Kopf bis zu Fuss 2 Fuss 10 Zoll preuss. Allerdings ist sie nicht vollständig erhalten; der Kopf und die Beine vom Knie abwärts, der linke Arm vom Ellenbogen an, die rechte Hand bis über das Handgelenk sind verloren gegangen und mit dem untersten Theile des Mantels auch die Streitaxt,

deren Schaft, obwohl in mehrere Stücke zerbrochen, sich erhalten hat. Die Restaurationen, deren genaue Angabe auf der Abbildung ich den Mittheilungen des Hrn. Hofr. Schulz verdanke, rühren von Thorwaldsen her. Die charakteristische Neigung des Kopfes scheint durch den Bruch indiciert zu sein, die Herstellung der rechten Hand mit der Streitaxt ist unzweifelhaft. So stützt sich auch die Amazonenartige Statue einer Provinz, welche mit mehreren anderen gleicher Bedeutung in Rom auf der Piazza di pietra gefunden und jetzt im Capitolinischen Museum aufbewahrt wird (Mus. Cap. IIII p. 60. Canina Etruria marit. Taf. 3, 9) auf ihre Streitaxt, nur dass sie dieselbe in der Linken und zwar bei der Axt gefasst hält. Weniger sicher scheint mir die Ergänzung des linken Armes mit der pelta. Er bringt etwas unruhiges in die sonst so ruhige Haltung und stört von einigen Seiten her die Ansicht der Statue. Die eben erwähnte Figur stemmt den andern Arm in die Seite, was hier freilich nicht zulässig ist. Auf der berühmten Basis der Kleinasiatischen Städte im Museo Borbonico (Canina a. a. O. Tf. 3, 4—7) sind zwei Figuren der unserigen der allgemeinen Haltung nach nicht unähnlich; leider sind sie nicht wohl erhalten, doch sprechen auch sie dafür, dass der Arm ursprünglich nicht in solcher Weise hervortrat, sondern eher lässig herabhing. Die Bedeckung des Kopfes und der Füsse ist nach der Analogie anderer Kunstwerke gebildet.

Betrachtet man den antiken Torso, so ist freilich anzuerkennen, dass wir keineswegs ein Meisterwerk ersten Ranges vor uns haben, allein in der natürlich lebendigen Anlage der ganzen Gestalt, in der einfachen und anspruchslosen Ausführung spricht sich jenes feine Gefühl für das Wahre und Wesentliche aus, welches selbst untergeordnete Werke der Griechischen Kunst vor denen der Römischen und neueren auszeichnet, und ihnen einen gewissen frischen Hauch edler Natürlichkeit verleiht, der auch hier, sogar zum Nachtheil des grossen modernen Künstlers, bemerkbar ist. Der lange Mantel, welcher von den Schultern herab den Rücken bedeckt und bis auf die Füsse reicht, um auch als Stütze zu dienen, ist so oberflächlich bearbeitet, dass er nicht bestimmt war näher gesehen zu werden: die Statue war also ursprünglich gegen die Wand gestellt und sollte nur von vorn und von den Seiten betrachtet werden. Ausser diesem Mantel ist sie mit einem Chiton bekleidet, der beide Arme frei lässt, und aus einem feinen Stoff gemacht ist, welcher in dem frei und leicht behandelten Faltenwurf sehr wohl ausgedrückt ist. Bemerkens-

werth ist, dass derselbe beide Brüste bedeckt. Denn obgleich die bildende Kunst jene barbarische Sitte, die rechte Brust auszubrennen, wovon man den Namen der Amazonen ableitete, nie ausgedrückt hat, so gehört es doch mit sehr seltenen Ausnahmen zum hergebrachten Costüm der Amazonen, wo sie in Hellenischer Tracht erscheinen, dass die eine und zwar meistens die rechte Brust entblösst ist; was die natürliche Folge davon war, dass man die Spange löste, welche den Dorischen Chiton auf der Schulter festhielt, um den Arm im Kampf freier regen zu können (Böttiger, Vasengem. III p. 166 f.). Wo sie in Asiatischer Tracht auftreten, welche besonders in den Werken der Malerei vorherrschend wurde, war freilich auch diese theilweise Entblössung nicht zulässig. An unserer Statue sind die Brüste zwar voll und echt weiblich, aber nicht mit der kräftig schwellenden Fülle gebildet, wie sie sonst sich bei den Amazonen gewöhnlich zeigen. Denn der Typus der Amazonenbildung unterscheidet sich von dem der Artemis, mit welchem sie sonst manches ähnliche haben, wesentlich dadurch, dass die Körperformen der Artemis zwar vollkommen weiblich, aber schlank und svelt, ohne eigentliche Fülle sind, was ebenso wohl die rasche Jägerin als die keusche Jungfrau charakterisiert. Der Körper der Amazone dagegen ist von einer gesunden Fülle, welche schwellende elastische Formen bildet, fleischig aber ohne alle Weichlichkeit — man vergleiche sie mit einer Aphrodite — vielmehr so derb ausgearbeitet, als es der weibliche Charakter der Form zulässt. Diese Auffassung des weiblichen Körpers in reifer, üppiger, aber kräftiger Entwickelung beruht mit in einem Zuge, welcher sich in der Amazonensage als ein charakteristischer ausspricht, dem Uebergange von spröder, mannesfeindlicher Jungfräulichkeit zu leidenschaftlicher, sinnlich glühender Liebe — es ist die erregbare weibliche Natur in ihrer Kraft und Stärke, die hier in die sinnliche Erscheinung tritt.

Ueber dem Chiton trägt sie ein Fell, das so über die linke Schulter geworfen ist, dass die rechte Brust, unter welcher der Rand desselben sich etwas umlegt, von demselben nicht bedeckt ist. Auf dem linken Schenkel ist die Klaue sichtbar, doch lässt sie nicht mit Bestimmtheit erkennen, was für ein Thierfell es ist. Obwohl es sich von dem Gewebe des Chiton durch seine grössere Festigkeit sehr gut unterscheidet, so ist es doch ziemlich weich und schmiegsam, wie die unter demselben deutlich hervortretenden Körperformen und die Falten beweisen, welche das nicht

weit unterhalb der Brust umgelegte schmale Gürtelband bildet. Vergleichen kann man damit das lederne Wamms, welches die sitzende Nymphe auf den Reliefs von Olympia über ihrem Chiton trägt (Clarac mus. de sc. 195 bis, 211 B. Müller Denkm. alt. Kunst I, 30, 129).

Dieses über den Chiton gehängte Fell findet sich nun meines Wissens bei Amazonenstatuen weiter nicht*) und verdient allerdings Beachtung. Stackelberg (Apollot. p. 56), welchem Creuzer (Symb. dritte Ausg. II p. 677. zur Archäol. II p. 105) und Gerhard (auserl. Vasenb. II p. 62) gefolgt sind, erkannte darin ein Bakchisches Attribut. Dass Panther-, Reh- und Bocksfelle die für Dionysos und sein Gefolge charakteristische Tracht bilden ist bekannt genug. Eine Verbindung der Amazonen mit Dionysos ist aber nur aus einer Sage bekannt. Das Heiligthum der Artemis in Ephesos sollte von den Amazonen gegründet worden sein und zwar nachdem sie im Kampfe von Dionysos besiegt und flüchtig dort von ihm begnadigt worden waren**); ein Theil derselben war nach Samos geflohen, aber auch dort von dem Gott ereilt und besiegt worden†). Ein Kunstwerk, welches sich auf diese Sage bezieht, ist der Sarcophag in Cortona, welcher früher von Gori (inscrr. Etr. III, 46), neuerdings von Wieseler (Denkm. alt. Kunst II, 48, 443. Zeitschr. f. Alterthumswiss. 1845 p. 108) und Gerhard (arch. Zeitg. III, 30) bekannt gemacht worden ist. Er stellt Dionysos auf einem von Kentauren gezogenen und von Nike geleiteten Wagen vor, wie er im Begriff ist an dem Kampfe Theil zu nehmen, welcher von seinen

---

*) Zweifelhafter Bedeutung ist eine Vaticanische Statue, welche Gerhard (Beschrbg. Roms II, 2 p. 238) so beschreibt: 'Statue von schlechter Arbeit mit einem behelmten Kopf, der sie nach Massgabe ihrer enthlössten Brust für eine Amazone halten lässt, wenn er ihr ursprünglich zugehört. Doch befremdet überdiess ein von der rechten Schulter über den Rücken herabgehendes und unter der breiten Gürtung durchgestecktes Fell, das nach dem gespaltenen Hufe ein Hirsch- oder ein Ziegenfell zu sein scheint.'

**) Bei Tacitus (ann. III, 61) berichten die Ephesier, *Liberum patrem bello uictorem supplicibus Amazonum, quae aram insederant, ignouisse.* Paus. VII, 2, 4: *αἱ δὲ ἀπὸ Θερμώδοντος γυναῖκες ἔθυσαν μὲν καὶ τότε τῇ Ἐφεσίᾳ θεῷ, ἅτε ἐπιστάμεναί τε ἐκ παλαιοῦ τὸ ἱερὸν καὶ ἡνίκα Ἡρακλέα ἔρυγον αἱ δὲ καὶ Διόνυσον τὰ ἔτι ἀρχαιότερα ἱκέτιδες ἐνταῦθα ἐλθοῦσαι.*

†) Plut. qu. gr. 56 p. 303 D.: *ὅτι φεύγουσαι Διόνυσον αἱ Ἀμαζόνες ἐκ τῆς Ἐφεσίων χώρας εἰς Σάμον διέπεσον, ὁ δὲ ποιησάμενος πλοῖα καὶ διαβὰς μάχην συνῆψε καὶ πολλὰς αὐτῶν ἀπέκτεινε περὶ τὸν τόπον τοῦτον, ὃν διὰ πλῆθος τοῦ ῥυέντος αἵματος οἱ θεώμενοι Πάναιμα θαυμάζοντες ἐκάλουν.*

Thiasoten siegreich geführt wird. Unter den Gegnern aber tritt eine Amazone hervor, welche auf einem sprengenden Ross flüchtet und sich mit gezücktem Schwert umwendet um sich eines Satyrs, der sie angreift, zu erwehren*). Auf diese Sage also wird man es zu beziehen haben, wenn das Fell, welches unsere Amazone trägt, wirklich für ein Bakchisches Attribut gehalten werden muss. Denn nothwendig ist dies allerdings nicht. Ein Thierfell anstatt eines Panzers über den Chiton gezogen ist im heroischen Costüm nicht ungewöhnlich und namentlich auf Vasenbildern älteren Styls sehen wir sowohl Amazonen (Gerh. Etr. u. Kamp. Vasenb. 17, 3 auserl. Vasenb. 206) als andere Helden auf diese Weise bekleidet (arch. Beitr. p. 260). Zwei weibliche Statuen, welche über dem Chiton ein Thierfell tragen — ihre Stellung ist von der unserigen verschieden — werden Atalante benannt. (Clarac mus. de sculpt. 833 B, 2026 A. B.); in einer Bronze trägt Artemis ein Thierfell (ant. di Erc. VI, 10. 11. vgl. Verg. Aen. I, 322). So kann man das Thierfell auch in unserem Falle auffassen, da andere unzweideutige Bakchische Attribute, mit welchen möglicherweise die jetzt verlornen Theile geschmückt sein konnten, nicht vorhanden sind**). Vielleicht findet sich indess noch ein Grund, welcher eine Beziehung dieser Statue, oder vielmehr des Originals, als dessen verkleinerte Copie wir sie anzusehen haben, auf jene Ephesische Sage wahrscheinlich macht.

Bei der überaus grossen Zahl alter Kunstwerke, welche die Amazonensage zum Gegenstand haben, sind Amazonenstatuen doch verhältnissmässig selten, und schon deshalb ist diese merkwürdig, weil sie uns einen neuen Typus derselben kennen lehrt; sie wird dadurch noch wichtiger, dass sie sich offenbar an eine Reihe von Statuen anschliesst, welche für die Kunstgeschichte von Interesse sind. Wir müssen für die folgende Betrachtung eine oft besprochene Stelle des Plinius (XXXIIII, 8, 19, 53) zu Grunde legen, welche nach der Bamberger Handschrift so lautet:

---

*) Vasenbilder, auf welchen Amazonen im Gefolge des Dionysos sich zeigen, führt Gerhard auserl. Vasenb. II p. 57 an. So sieht man auch die von Bellerophon besiegten Amazonen ihm nachher gegen die Chimaira Beistand leisten. M. I. d. I. II, 50. Gerhard Apul. Vasenb. 8. Neap. ant. Bildw. p. 264, 1342.

**) Auf Vasenbildern ist ein Epheukranz auf dem Schild von Amazonen nicht ganz ungewöhnlich (Gerhard auserl. Vasenb. 103. 206. de Witte cat. Durand 294); doch möchte ich darauf nicht allzuviel Gewicht legen.

'*Venere autem et in certamen laudatissimi quamquam diuersis aetatibus geniti, quoniam fecerant Amazonas, quae cum in templo Dianae Ephesiae dicarentur placuit eligi probatissimam ipsorum artificum qui praesentes erant iudicio, cum apparuit eam esse quam omnes secundam a sua quisque iudicassent. haec est Polycliti, proxima ab ea Phidiae, tertia Clesilae, quarta Cydonis, quinta Phraemonis.*'

Von den genannten Erzgiessern ist ausser Phidias und Polyklet *Phradmon* bekannt, denn so wird gegen die Bamberger Hdschr. aus den meisten übrigen mit Recht gelesen. Er war aus Argos gebürtig und wird auch sonst als Zeitgenosse des Phidias und Polyklet erwähnt.

Auch *Clesilas* ist sowenig als das *Ctesilas* oder *Ctesilaus* anderer Handschriften und Ausgaben der richtige Name. Dass der Künstler *Cresilas* hiess, wie die Bamberger Hdschr. nachher richtig hat, und worauf auch hier *Cresillae* im Med. und Monac. führt, steht durch die vielbesprochene Attische Inschrift und andere Zeugnisse fest.

Ganz unbekannt ist ein Künstler, der den Namen *Kydon* führte; und das ist hier allerdings auffallend, wo man eine Zusammenstellung berühmter Namen erwartet, an denen es doch nicht fehlte. Deshalb wollte Ross (Kunstblatt 1841 p. 3) an seine Stelle *Strongylion* setzen. Dieser war, wie die von Ross gefundene Inschrift beweist, ebenfalls ein wenn gleich etwas jüngerer Zeitgenosse der bereits erwähnten Künstler, und verfertigte, wie Plinius nachher berichtet, eine Amazonenstatue, '*quam ab excellentia crurum eucnemon appellant, ob id in comitatu Neronis principis circumlatam*'. So passend seine Erwähnung neben den andern Künstlern auch sein würde, so glaube ich doch, dass hier ein Versehen anderer Art zu berichtigen ist. Kresilas war nämlich aus Kydonia in Kreta gebürtig, wie dies Meineke (delect. poett. anth. Gr. p. 236) durch die durchaus sichere Wiederherstellung der Inschriften C. I. 1195 und anth. Pal. XIII, 13 erwiesen hat — was R. Rochette (lettre à Mr. Schorn p. 263 f.) nicht bezweifelt haben würde, trotzdem dass Letronne (explication d'une inscr. gr. p. 23) es gebilligt hatte, wenn er in seinem Eifer gegen die Willkühr philologischer Kritik auf metrische und grammatische Bedenken Rücksicht genommen hätte. Nun heisst zwar auf jenen Inschriften Kresilas *Κυδωνιάτας*, allein nach dem Zeugniss des Stephanos (s. v. *Κυδωνία*) hiess der Einwohner von Kydonia auch *Κύδων*, und diese Form findet sich nicht nur

bei Dichtern (Hom. Od. γ, 292. τ, 176. Vergil. Aen. XII, 858), sondern z. B. auf einer in Rhodos gefundenen Inschrift (N. Rhein. Mus. IIII p. 174):

ΠΡΩΤΟΣ ΚΤΔΩΝ ΕΠΟΙΗΣΕ.

Für den nicht sehr sorgfältig excerpierenden Plinius lag es nahe Κνίδων nicht für das gentile, sondern für einen Eigennamen zu halten. Fraglich bleibt es dabei nur, ob Plinius die Fünfzahl überliefert fand, wo denn ein Name fehlen würde, oder ob die Aufzählung von ihm selbst herrührt.

Dass diese Erzählung einen durchaus anecdotenartigen Charakter hat und ihre Pointe sich in dem Berichte über den nach der Schlacht bei Salamis dem Themistokles zuerkannten Preis (Herod. VIII, 123) wiederholt, hat Thiersch (Epochen p. 211) richtig bemerkt. Auch auf den handgreiflichen Widerspruch in derselben hat man öfter aufmerksam gemacht; es wäre aber doch in der That mehr als Naivetät, wenn Plinius die Künstler, welche er als gleichzeitige kennt, als '*diuersis aetatibus geniti*' bezeichnet und sie dennoch als leibhaftig zusammengekommen dargestellt hätte. Müllers (kl. Schr. II p. 369) Verbesserung '*diuersis ciuitatibus geniti*' hat mit Recht Billigung gefunden. Wenn Erzgiesser aus Athen, Argos und Kreta — und nach Plinius Meinung war Polyklet ein Sikyonier — in Ephesos sich zu einem Wettstreit zusammenfanden, so konnte man das immer anmerken, wenngleich die Anecdote dadurch eine besondere Spitze nicht erhält. Ueberhaupt ist die Erzählung des Plinius nicht eben klar. Die berühmtesten Künstler bestehen in Ephesos einen Wettkampf, obgleich aus verschiedenen Staaten gebürtig, weil alle eine Amazone dargestellt hatten — zufällig also, wie es scheint. Als diese Statuen — alle, wie es scheint — geweiht wurden oder werden sollten, beschloss man, die beste auszuwählen — wozu denn auswählen? — und schlug dazu den Weg ein, auf den es dem Anecdotenerzähler am meisten ankommt, der darüber die Umstände vernachlässigt, auf welche es uns am meisten ankommen würde. Indessen lassen sich dieselben doch mit ziemlicher Sicherheit erkennen, ohne dass man den Vorwurf fürchten müsste jenen theologischen Grundsatz angewendet zu haben: 'ein Vogel muss es doch wohl gewesen sein.' Offenbar hatten die Ephesier, welche im Tempel der Artemis die Statue einer Amazone aufstellen wollten, einen Concurs*) ausgeschrieben, welchem jene Künst-

*) Böttiger (Vasengem. III p. 173) spricht von Concurrenzstatuen, lässt aber den 'inneren Widerspruch der artistischen Legende' auf sich beruhen.

ler Folge leisteten. Das Werk des Polyklet erhielt den Preis, wahrscheinlich wurden die anderen Statuen ihrer Trefflichkeit wegen auch angekauft und aufgestellt, und die stets sich wiederholenden Vergleichungen derselben und die gewiss sehr verschieden lautenden Urtheile über ihren Werth konnten jene Exegetenerzählung leicht hervorrufen*). Wenn die Ephesier eine solche bestimmte Aufgabe stellten, so gaben sie auch ohne Zweifel gewisse allgemeine Bedingungen an, welche sich aus der Veranlassung und Bestimmung des Weihgeschenkes ergaben, und ohne die schöpferische Kraft des einzelnen Künstlers zu beschränken, für alle eine gleichmässige Basis und eine gewisse allgemeine Uebereinstimmung und Zusammengehörigkeit der verschiedenen Kunstwerke herbeiführen mussten. Und hiefür werden wir die Bestätigung finden.

Suchen wir uns von den einzelnen Amazonenstatuen jener grossen Meister eine nähere Vorstellung zu bilden, so werden wir bei den alten Schriftstellern nach näheren Nachrichten über ihre charakteristischen Merkmale forschen und unter den erhaltenen Statuen uns nach solchen umsehen, welche als Nachbildungen berühmter Originale betrachtet werden können; wofür nicht nur ihre Vorzüglichkeit sondern besonders die häufige und genaue Wiederholung desselben Motivs geltend gemacht werden kann.

Ueber die Amazone des Kresilas giebt uns Plinius selbst ohne Zweifel eine nähere Notiz. In dem alphabetisch geordneten Verzeichniss wird von ihm aufgeführt:

'*Cresilas uolneratum deficientem in quo possit intellegi, quantum restet animae et Periclen Olympicum.*'

Dann folgen *Cephisodorus, Canachus, Chaereas, Ctesilaus, Demetrius.* Allein die Bamberger Handschr. hat *C.tesilaus*, die Münchner *Desilas*, so dass auch hier, wie schon von anderen bemerkt, zu lesen ist:

'*Cresilas doryphoron et Amazonem uolneratam.*'

Es ist nicht das einzige Beispiel bei Plinius, wo Excerpte, wahrscheinlich zu verschiedener Zeit gemacht, nicht in der gehörigen

*) Meyer (Kunstgesch. II. p. 58. 79) nimmt an, es habe ein eigentlicher Wettstreit nicht stattgefunden, sondern die neben einander aufgestellten Werke der grossen Meister hätten in dem Beschauer die Vorstellung erregt, als gelte es einen Wettkampf derselben. Als concetto eines Epigrammes, das nachher allzu buchstäblich aufgefasst sei, lässt sich das wohl denken; hier würde aber die Hauptsache dadurch nicht aufgeklärt.

Ordnung und Weise mit einander verbunden worden sind. Ist diese Annahme richtig, so dürfen wir auch nicht zweifeln, dass die verwundete Amazone des Kresilas in mehreren Copien auf uns gekommen ist. Wir besitzen nämlich eine Reihe von Marmorstatuen, von welchen manche freilich nur theilweise erhalten sind, aber in dem was erhalten ist, so genau mit einander übereinstimmen, dass es einleuchtet, dass sie sämmtlich Nachbildungen desselben Originals sind; sie stellen eine verwundete Amazone vor. Die mir bekannt gewordenen Ueberreste der Art sind folgende:

A. im Capitolinischen Museum. mus. Capit. III, 46. Meyer Kunstgesch. Abb. Taf. 7. Müller Denkm. alt. Kunst I, 34, 137. Clarac mus. de sc. 812 B, 2032. 'Der Kopf war niemals vom Rumpf abgebrochen; auch hat er ausser der Nasenspitze und einem geringen Theil der Unterlippe keine Ergänzungen. Dagegen ist der ganze erhobene rechte Arm und der linke Vorderarm samt dem Stück Gewand, welches die Hand von der Wunde weghebt, neue Arbeit; überdem noch am linken Fuss ein Paar Zehen. Die Beine sind vermuthlich die wirklich alten, aber um die Knöchel, wo sie von den Füssen abgebrochen waren, überarbeitet, weswegen diese nun etwas schwer, jene zu dünne aussehen.' Meyer zu WinckelmannW. IIII p. 355 f. An dem Stamm, welcher der Figur zum Halt dient, ist die Inschrift *COCIKAH*, darunter Ⓝ

B. im Capitolinischen Museum. Lor. Re sculture del campid. atrio 18. Winckelmann Werke VI, Taf. 4 A. Montagnini-Mirabili mus. Cap. II, 73. Clarac mus. de sc. 812 B, 2032, A. Sie ist bei dem Tempel der sogenannten Minerva medica auf dem Esquilin gefunden, nicht vorzüglich gearbeitet und in mehreren Theilen ergänzt. Meyer zu Winckelmann W. IIII p. 359. VI, 2 p. 424. Beschreibg. Roms III, 1 p. 232, 9.

C. im Vaticanischen Museum. Clarac. mus. de sc. 811, 2036. Gerhard Beschrb. Roms II, 2 p. 95, 90. Der Kopf ist aufgesetzt; der rechte Arm, der linke Unterarm, das rechte Bein vom Knie, das linke vom Schenkel an sind neu. Die Wunde ist nicht bezeichnet.

D. in der Sammlung Tortonia in Rom. coll. Torl. I, 21. Clarac mus. de sc. 812 B, 2032 B. Der Kopf ist aufgesetzt, der rechte Arm mit einem Theil der Brust und beide Beine sind neu.

E. Gall. Giust. I, 146. Clarac mus. de sc. 813, 2037. Schlechte Abbildung eines schlecht ergänzten Torso, der auch so das Original nicht verkennen lässt.

F. im Louvre. n. 281. mus. Napol. II, 54. Bouillon mus. II, 11. Winckelmann Werke VI, Taf. 4B. Clarac mus. de sc. 265, 2033. Kopf und Leib sind erhalten, beide Beine und Arme fehlen.

G. Bruchstück in Wörlitz, nach einer Zeichnung von Sprosse abgebildet Taf. 3. Der Kopf mit ergänzter Nase und der Oberkörper bis unter die Brust, wo das Gewand ansetzt, sind erhalten, von den Armen nur ein kleiner Theil. Eine doppelte Wunde, an der Brust und unter derselben ist deutlich angegeben. Hirt, welcher zuerst auf dasselbe aufmerksam machte, (Kunstgesch. p. 160. 177) hat es nicht richtig beurtheilt, wenn er darin den etwas härtlichen Stil des perikleischen Zeitalters so eigenthümlich ausgedrückt findet, dass er geneigt ist es als ein Ueberbleibsel dieser Zeit anzusehen. Das Fragment ist vortrefflich, aber es zeichnet sich in keiner Weise eigenthümlich vor den anderen sorgfältig gearbeiteten Copien dieser Amazone aus.

Wir sehen also in diesem schönen Werk eine jugendliche weibliche Gestalt von kräftigem Körperbau ruhig vor uns stehen. Das Gewicht des Körpers ruht auf dem linken Beine, der rechte Fuss ist nur leicht aufgestützt. Bekleidet ist sie ausser einem Mantel, der um den Hals befestigt am Rücken herabhängt, mit einem ärmellosen Chiton aus feinem Zeug, der bis auf die Mitte der Schenkel herabreicht und unterhalb der Brust mit einem ziemlich breiten Bande gegürtet ist. Unter diesem wird eine Reihe kleinerer Falten sichtbar, welche daher rühren, dass das Gewand über einen zweiten ganz verdeckten Gürtel herübergezogen ist. Die Spange, welche den Chiton auf der rechten Schulter festhielt, ist aufgelöst und dieser von der rechten Brust ganz herabgesunken, der Zipfel ist an der rechten Seite zum Theil in den Gürtel gesteckt und fällt dann herab, die linke Brust ist vollständig verhüllt. Diese äusserst charakterische Anordnung des Gewandes findet sich auf allen Wiederholungen genau in derselben Weise wieder. Der linke Arm liegt oben fest an, der Unterarm ist nach vorn gewandt; wie es scheint — denn vollständig ist er nirgends erhalten — fasste die linke Hand das Gewand, um es ganz von der Brust zu entfernen. Die Veranlassung ist in der unter der rechten Brust angedeuteten Wunde klar ausgedrückt; von dieser das lästige Gewand fortzubringen ist das Hauptmotiv. Damit hängt die Bewegung des in die Höhe gehobenen rechten Armes zusammen, welche aus dem natürlichen Bestreben den leidenden Theil von jedem Druck zu befreien hervorgeht. Ob

sonst noch ein Motiv damit verbunden war, ob sie etwas in der Hand hielt, lässt sich nicht ausmitteln, da der Arm nirgends ganz erhalten ist; nur dass er nach oben gerichtet war ist deutlich angezeigt. Ungemein schön und bedeutend ist der Ausdruck des Kopfes. Mit einer leichten Wendung desselben nach rechts schaut sie herab auf die Wunde. Das Oval des Gesichtes, die lange grade Nase haben wie das tiefliegende, beschattete Auge etwas strenges in der Form, das mit dem ganzen Ausdruck des Gesichtes trefflich stimmt, in welchem sich mehr noch als der körperliche Schmerz, der düstre Ernst der Besiegten ausspricht. In Uebereinstimmung mit der Einfachheit der ganzen Statue ist auch das Haar behandelt; ohne allen Schmuck legt es sich in zwei grossen Hauptpartheien leicht gekräuselt fliessend an das Haupt an, und erinnert in der technischen Behandlung an den Erzguss. Der Eindruck der Statue ist ein sehr bestimmter, gesammelter; es ist klar, dass sie nicht etwa ein Theil eines grösseren Ganzen war, sie ist in sich vollkommen abgeschlossen und befriedigend, sie ist für sich gedacht und ausgeführt. Die trübe Herbigkeit des Ausdrucks wird durch die Schönheit und frische Fülle der Form gemildert, und es spricht sich eine so gesunde Kraft in dem Werke aus, dass man seine Entstehung nur der besten Zeit der Griechischen Kunst zuschreiben kann. Uebereinstimmend hat man daher auch die Amazone des Kresilas für das Original dieser Nachbildungen angesehen.

Dass der Name *CΩCIKΛHς**) neben der Capitolinischen Statue angeschrieben ist, spricht nicht dawider. Ein tüchtiger Künstler, der nach einem Original, zumal wenn dieses von Erz war, mit Sinn und Talent eine Copie in Marmor ausführte, die mehr als eine bloss handwerksmässige Vervielfältigung war, durfte sehr wohl seinen Namen dazu setzen, und dass dieses in der That Sitte war, beweisen wiederholte Beispiele. Am deutlichsten spricht die Inschrift auf der Basis einer Aphrodite(mus. Cap. IIII p. 352):

ΑΠΟ ΤΗC
ΕΝ ΤΡΩΑΔΙ
ΑΦΡΟΔΙΤΗC
ΜΗΝΟΦΑΝΤΟC
ΕΠΟΙΕΙ.

*) Ein Fragment einer männlichen Statue, das der Arbeit nach der Amazone zu vergleichen ist und an der Plinthe die Inschrift *CΩCIKΛ* trägt, ist im Jahr 1842 in Tusculum gefunden worden. R. Rochette lettre à Mr. Schorn p. 405.

So lesen wir am Farnesischen Herakles, der sicher die Nachbildung einer Lysippischen Statue war, *ΓΑΤΚΩΝ ΑΘΗΝΑΙΟC ЄΠΟΙЄΙ,* und dieselbe Inschrift wiederholt sich auf einer Copie derselben Statue (arch. Aufs. p. 162. R. Rochette questions p. 77). An dem Belvederischen Heraklestorso, welcher nach den neuesten Untersuchungen (Hettner Vorschule I p. 269 ff.) ebenfalls auf ein Original des Lysippos zurückzuführen ist, findet sich die Inschrift *ΑΠΟΛΛΩΝΙΟΣ ΝΕΣΤΟΡΟΣ ΑΘΗΝΑΙΟΣ ΕΠΟΙΕΙ*, (Thiersch Epochen p. 332 ff. Letronne expl. d'une inscr. gr. p. 31. Hermann Abhdl. p. 346). Dass die Mediceische Aphrodite keine Originalschöpfung sei, ist jetzt, wo so manche weit vorzüglichere Wiederholungen desselben Typus bekannt sind, wohl nicht zweifelhaft, und wenn Kleomenes wirklich dieselbe verfertigt hat — die Inschrift ist bedeutenden Zweifeln unterworfen (Clarac rev. arch. III p. 138 ff.) — so hat er nach einem fremden Urbild gearbeitet. Ja an untergeordneten Kunstwerken, wie Marmorvasen mit Reliefs geschmückt, an denen die Figuren meistens entlehnt und nur mit Geschmack zusammengestellt sind, finden wir in Inschriften Salpion (mus. Borb. I, 49) und Sosibios von Athen (Clarac mus. de sc. 126, 362) als Verfertiger genannt. Mit Recht ist bemerkt worden, dass der palāographische Charakter dieser Inschriften, namentlich die Form des ω auf die Kaiserzeit hinweiset (vgl. Franz elem. epigr. gr. p. 232. 244), wodurch die Beobachtung K. Fr. Hermanns (üb. d. Studien der Gr. K. p. 17 ff. Abhdl. p. 343 ff.), dass durch den Einfluss Roms die Künstler auf die Nachbildung der Meisterwerke älterer Zeiten hingeführt wurden, neue Bestätigung erhält. Bemerkenswerth ist auch, dass so viele Athener uns auf diese Weise bekannt sind.

An der Amazone des Phidias lobt Lucian (imag. 6) *στόματος ἁρμογὴν καὶ τὸν αὐχένα.* Das letztere beweist, dass der Nacken derselben nicht auch durch einen hinten herabfallenden Mantel zum grössten Theil verhüllt war. Er nennt sie ferner *τὴν Ἀμαζόνα τὴν ἐπερειδομένην τῷ δορατίῳ.* Dies drückt, wie Welcker (akad. Kunstmus. p. 64) richtig bemerkt, an und für sich eine ruhende Stellung aus. Die aus siegreichem Kampfe heimgekehrte versteht Göttling (de Amaz. p. 7), wie vor ihm Millin (mon. inéd. I p. 349. peint. de vas. II p. 33). Der Gedanke an den Sieg musste dann durch Attribute oder den Ausdruck des Gesichts bestimmt angedeutet sein; das Stützen auf die Lanze bezeichnet nur das Ausruhen vom Kampf, wobei man zunächst an die Er-

mündung denkt. Eine ganz andere Ansicht über die Amazone des Phidias hat aber O. Müller ausgesprochen, indem er sie in einer gleichfalls oft wiederholten Statue zu erkennen glaubte, von welcher mir folgende Exemplare bekannt sind:

a. Ehemals in der Matteischen Sammlung, jetzt im Vatican. Maffei racc. 109. Preisler statuae insign. 6. Montfaucon ant. expl. IIII, 14, 2. Magnan eleg. statt. 26. mon. Matt. I, 60. mus. Pio Cl. II, 38. mus. Napol. II, 53. Winckelmann Werke VI, Taf. 2 B. mus. Franc. III, 14. Bouillon mus. de sc. II, 10. Clarac. mus. de sc. 841, 2031. Müller Denkm. alt. Kunst I, 31, 138 A. Visconti opp. var. IIII p. 117. 337. Meyer zu Winkelmann W. IIII p. 354. Gerhard Beschrbg. Roms II, 2 p. 168 f. Welcker akad. Kunstmus. p. 63 ff. (s. Taf. 4). Neu ist das rechte Bein mit einem Theile des Knies bis an die Knöchel, die beiden Arme, die Nase, das Kinn und die Unterlippe; der Hals zweifelhaft. An dem Gewande haben sich nach Viscontis Zeugniss Spuren von Bemalung erhalten, welche aber immer schwächer geworden sind. Von allen Amazonenstatuen, welche auf uns gekommen sind, ist diese bei weitem die vorzüglichste*).

*) Dass sie auch schon im Alterthume hoch geschätzt worden sei, würde die Inschrift an der Plinthe TRANSLATA DE SCHOLA MEDICORVM beweisen, wenn sie sicher alt wäre. Bei Maffei zeigt sich weder auf der Abbildung noch im Text von der Inschrift eine Spur; Winckelmann hat sie zuerst bemerkt und bekannt gemacht (mon. ined. II p. 242). Visconti (opp. IIII p. 117) äussert keinen Zweifel an der Echtheit; Gerhard sagt, sie sei nicht zu verbürgen. Bedenken muss es allerdings erregen, dass die schola medicorum, wie es scheint, nur noch auf einer Inschrift (Orelli 4226) vorkommt, welche von Ligori gefälscht ist (Mercurialis de arte gymn. I, 7. Muratori 924, 15 vgl. 923), und dass derselbe Ligori die schola medicorum auf dem Esquilin entdeckt haben wollte, wo man die Minerva medica aus den Regionariern kannte. Leider habe ich über den Fundort der Matteischen Amazone, den auch Visconti (opp. IIII p. 338) nicht kannte, nichts auffinden können. Es wäre wohl denkbar, dass sie, wie die oben erwähnte (B), auf dem Esquilin gefunden ist und die Inschrift ohne Absicht eines Betrugs diesen Fundort hat bezeichnen sollen. Es ist auch nicht zu übersehen, dass sie einzig in ihrer Art ist. Denn freilich kommt das *transferre signa* auch in anderen von Ignarra (de palaestra p. 130 ff.), Amaduzzi (mon. Matt. I p. 54 f. III p. 117 f.) und Fea (zu Winckelmann W. I p. 332 ff.) besprochenen Inschriften vor, aber nie als blosse Notiz wie hier, sondern stets mit der Angabe dessen, der sie versetzt und meistens auch des Orts wohin sie gebracht sind, so dass es als eine besondere Form der Dedication erscheint; z. B. Fabretti p. 280, 173 (nach Mommsens Abschrift): *Signa translata ex abditis locis ad celebritatem thermarum Severianarum. Audentius Aemilianus v. c. cons. Camp. constituit dedicarique precepit curante Tannonio Crysantio v. p.*

b. Im Vatican, ehemals im Pallast Barberini. Mus. Chiaram. II, 18. Winckelmann Werke IIII p. 129. 358. Gerh. Beschreibg. Roms II, 2 p. 94. Sie gehört nicht zu den besten Figuren dieser Art, und ist restaurirt; beide Arme sind neu.

c. Im Capitolinischen Museum, ehemals in der Villa d'Este zu Tivoli. Nibby scult. del campid. II, sala grande, 22. Montagnani-Mirabili mus. Cap. II, 75. Meyer zu Winckelmann W. IIII p. 354. Gerhard Bull. 1838 p. 30. Beschrbg. Roms III, 1 p. 232 f. Vortreffliche Statue von grosser Anmuth. Neu sind der rechte Arm, der linke Fuss, die Zehen des rechten; ein Theil der Nase und die linke Hand ist angesetzt aber alt, wie ein Theil des Bogens.

d. Bei Lord Egremont. Clarac mus. de sc. 808, 2031 A. Müller in Böttigers Amalthea III p. 250. Neu sind beide Arme und die Beine vom Knie an.

e. In Trier. Jahrb. des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande IX Taf. 5 p. 92 ff. XI p. 173. Torso bis auf die Mitte Leibes; ein Bruchstück des Kopfes, des rechten Armes und der linken Hand ist dabei gefunden.

Auch hier sehen wir eine jugendlich kräftige Frauengestalt in ruhiger Haltung vor uns stehen. Der Körper ruht auf dem fest aufgesetzten rechten Bein, das linke ist ein wenig gebogen und berührt nur mit den Zehen die Erde. Auch sie ist mit einem ärmellosen Dorischen Chiton von feinem Zeug bekleidet, dessen Spange auf der linken Schulter gelöst ist, so dass die linke Brust dadurch entblösst ist, der Zipfel fällt an der linken Seite über den Gürtel hinab, unter welchem ebenfalls jene Reihe von Falten sichtbar sind, welche durch das Hinüberziehen des Gewandes über den inneren Gürtel gebildet werden. Eigenthümlich ist dieser Statue, dass der über den linken Schenkel fallende Theil des Chiton in die Höhe genommen ist, um das Bein frei zu machen, und der Zipfel in den Gürtel gesteckt, wodurch auch am rechten Bein das Gewand in die Höhe gezogen wird, was einen sehr schönen Faltenwurf hervorbringt. Der linke Arm hing herab, an der Hand waren der Daum und die beiden kleineren Finger gekrümmt, die beiden mittleren ausgestreckt. Der rechte Arm war aufwärts gestreckt; nach dem in Trier gefundenen Bruchstück (Taf. 4, *a*) über den Kopf gebogen. Der Kopf ist nach vorn rechtshin gesenkt, im Gesicht drückt sich ein tiefer, trüber Ernst aus; das Haar ist ebenso einfach und ganz in derselben Weise geordnet wie bei der verwundeten. Nur bei der Trierschen Amazone ist krauses Haar, durch welches eine Binde gezogen ist,

abweichend; auch sonst zeigt diese Statue in den Nebendingen reichere Verzierung, wie ein Armband über dem Ellnbogen. Uebrigens ist diese Amazone auch durch manche Attribute bezeichnet. An einem breiten über die rechte Schulter geworfenen Riemen (bei *e* mit Buckeln verziert) hängt über der linken Hüfte ein Köcher; er ist bei *e* mit Ranken geschmückt und an demselben ist noch ein Stück des Bogens sichtbar. Der linke Fuss der Matteischen Amazone ist mit einem Riemen versehen, der bestimmt war, wie Visconti richtig erklärte, den Sporn festzuhalten; an der neben ihr stehenden Plinthe ist Streitaxt und Pelta gebildet, zur Seite auf der Erde steht ein Helm.

Nicht genauer bekannt sind mir eine Amazonenstatue im Pallast Verospi, welche Winckelmann (Werke IIII p. 129) erwähnt, die aber Meyer (ebend. p. 358) dort nicht mehr fand, und ein Sturz in der Villa Borghese, welchen Meyer (a. a. O.) anführt. Eine Statue aus dem Palast Giustiniani (gall. Giust. I, 147. Montfaucon ant. expl. IIII, 14, 3. Clarac mus. de sc. 809, 2029) hat eine gewisse Aehnlichkeit, nur dass der rechte Busen entblösst ist; aber sie ist offenbar auf eine Weise ergänzt, dass man mit Sicherheit nichts darüber sagen kann*).

Eine andere Reihe von Amazonen, welche man mit der so eben erwähnten bisher stets identificiert hat, zeigt bei einer unleugbaren Verwandtschaft doch auch so bestimmte Unterschiede, dass es gerathen sein wird, sie gesondert zu betrachten. Ich habe folgende aufzuführen:

α. Kleine Erzstatue in Florenz, 9 Zoll hoch; verkehrt abgebildet bei Clarac mus. de sc. 809, 2030, hier auf Taf. 5 nach einer von Knaur gemachten Zeichnung, für welche ein Gipsabguss, der früher in Rumohrs Besitz war, benutzt wurde. Eine nach dem Original gemachte Zeichnung, welche Hr. Prof. Wieseler mir aus O. Müllers Nachlass mitgetheilt hat, gab den schlanken und feinen Charakter dieses anmuthigen Kunstwerks so wie die Schärfe der Bronze nicht so gut wieder.

---

*) Winckelmann (Werke IIII p. 130) bemerkt, dass eine Pamfilische Statue (Clarac. mus. de sc. 567, 1208 B) mit Unrecht zu einer Artemis ergänzt sei, da sie doch eine Amazone vorstelle, und Welcker (zu Müllers Arch. §. 417, 2) stimmt bei; vgl. Beschrbg. Roms III, 3 p. 630, wo bemerkt ist, dass der jetzt nicht mehr vorhandene Gürtel von Erz gewesen sein muss. Allein im Gewand, das beide Brüste bedeckt, ist grosse Verschiedenheit, wenn auch in der Haltung einige Aehnlichkeit mit den hier behandelten Statuen.

β. Marmorstatue der Sammlung Pacetti in Rom. Clarac mus. de sc. 813, 2034. Arme und Beine sind neu. Ob der Köcher, der Fuss mit dem Spornhalter, die Stütze mit der pelta alt sind, oder, wie ich glaube, nach der Matteischen Amazone ergänzt?

γ. In der Sammlung Landsdowne in London. Spec. of anc. sculpt. II, 10. Clarac mus. de sc. 833 B, 2032 C. Meyer zu Winkelmann W. IIII p. 358. Müller in Böttigers Amalth. III p. 243 f. Gefunden von Gavin Hamilton 1771 zu Torre Colombaro bei Rom. Gute Arbeit; der rechte Arm ist ganz, der linke zur Hälfte, die Beine sind vom Knie an ergänzt; der Kopf gehört nach Meyer nicht dazu, was Müller bezweifelt.

δ. In Oxford. marm. Oxon. I, 15. Clarac mus. de sc. 808, 2038 A. Müller Amalth. III p. 244. Arme, Beine und der Kopf sind neu.

Da die Florentinische Bronze unbeschädigt ist, haben wir hier eine sichere Grundlage der Betrachtung. Die grosse Aehnlichkeit mit den vorher erwähnten Statuen in der allgemeinen Haltung des Körpers, in der Stellung der Beine, der Neigung des Kopfes, auch im ernsten Ausdruck des Gesichts, wie in der Behandlung des Haars ist unverkennbar. Eine Verschiedenheit zeigt sich schon darin, dass alle Attribute fehlen, auch der Köcher. Ferner ist die Haltung der Arme verschieden; der linke liegt nicht am Leibe an, sondern ist gleich von oben her abgefallen, auch ist die Hand offen; der rechte Arm aber ist mit ausgestreckter Hand grade emporgereckt. Neben dieser veränderten Haltung der Arme zeigt sich auch die des Kopfes als eine modificirte; die Neigung desselben nach der rechten Seite hin ist ungleich stärker und die Umrisse des Nackens sind dadurch merklich verändert. Endlich ist die Anordnung des Gewandes eine durchaus andere. Zwar ist sie auch mit dem Dorischen Chiton bekleidet, und unter dem Gürtel zeigt sich die oben berührte Faltenreihe, allein das charakteristische Motiv des aufgenommenen und in den Gürtel gesteckten Zipfels fehlt hier. Diese Partie ist hier ganz einfach und nur durch die zwischen den Beine hervortretenden Falten ausgezeichnet; allein das Gewand ist dennoch so schön und bedeutend angelegt und ausgeführt, dass die Selbständigkeit in der Behandlung desselben unverkennbar ist. Die Spange auf der linken Schulter ist auch hier gelöst und das Gewand fällt an dieser Seite über den Gürtel herab, allein auch die rechte Brust ist fast ganz sichtbar. Die Oeffnung im Chiton um den Arm durchzustecken ist sehr weit, und durch das straffe Emporhalten des

rechten Armes wie durch das Herabsinken des Chiton von der linken Schulter wird es bewirkt, dass der auf der rechten Schulter noch zusammengehaltene Theil des Gewandes zu einem schmalen Streifen zusammengefasst zwischen den Brüsten liegt, so dass nun auch ein grosser Theil der rechten Seite entblösst wird. Auch auf dem Rücken ist das Gewand ebenso einfach als vortrefflich angeordnet. Selbst wenn diese Verschiedenheiten weniger wesentlich wären, als sie es in der That sind, so könnte es doch kein Zufall sein, dass sie sich bei einer Reihe von Statuen genau wiederholen, und deshalb verdienen sie sorgfältige Beachtung.

Kehren wir zu der ersten Reihe zurück, so wird die Deutung, auf welcher die Restauration beruht, die lange ohne Widerspruch gegolten hat, dass die Amazone im Begriff sei die Sehne anzuspannen, wie Müller sehr richtig bemerkt hat, durch den Augenschein widerlegt. Es bedarf einer ungleich grösseren Anstrengung und daher auch einer ganz anderen Haltung der Arme um den Bogen soweit zu krümmen, dass man die an dem einen Ende befestigte Sehne auch an dem anderen festhalten kann; und es macht in dieser Hinsicht keinen wesentlichen Unterschied, wenn man, wie Visconti später wollte, annimmt, dass sie den Bogen abspanne, obgleich dies mit dem Charakter der Statue und den hinzugefügten Attributen allerdings besser stimmt.

O. Müller in der *commentatio qua Myrinae Amazonis quod in museo Vaticano servatur signum Phidiacum explicatur* (in commentt. soc. Gott. rec. VII p. 59 sqq.) gründete seine Deutung auf eine Gemme, welche Natter (traité de la méthode ant. de graver en pierres fines 31) bekannt gemacht hat (s. Taf. 4, *b*). Auf derselben ist eine Amazone vorgestellt der Matteischen in Haltung und Tracht genau entsprechend; sie hat aber mit der über das Haupt erhobenen Rechten eine lange Stange fest gepackt, welche um die Mitte von der Linken gehalten wird und neben dem linken Fuss auf die Erde gestemmt ist. Von dieser Stellung versteht er die Worte des Lucian: *ἐπερειδομένην τῷ δορατίῳ* und glaubt dass die Amazone des Phidias dargestellt war, wie sie sich zum Sprunge mit dem Stabe bereit macht. Er beruft sich auf das Zeugniss Xenophons (de re eq. 7), dass man sich mittelst der Lanze aufs Pferd geschwungen habe (*ἀπὸ δόρατος ἀναπηδᾶν*). Dieser Act selbst sei nun zwar nicht dargestellt, — es konnte Müller nicht entgehen, dass das von Xenophon beschriebene

Verfahren *) mit dem hier vorausgesetzten Gebrauche der Springstange nicht übereinkomme — allein es sei im Charakter der Amazone, die als Reiterin auch durch den Sporn bezeichnet sei, sie in einer Springübung begriffen aufzufassen. Er vermuthet endlich, der mythische Name dieser Amazone sei Myrina, welche in der Ilias (B. 814 vgl. Strabo XII p. 573) πολύσκαρθμος heisst, ein Beiname, den man von der Fertigkeit im Springen erklären könne.

Diese von Müller öfter wiederholte und bestätigte Ansicht **) hat meines Wissens nur die Zustimmung Hirts (Kunstgesch. p. 177) gefunden; öfter ist sie bestritten worden, namentlich von Gerhard (Bullett. 1830 p. 30 ff. 273), Welcker (akad. Mus. p. 63 ff.), Braun (Kunstblatt 1848 p. 358) und Göttling (de Amaz. p. 7).

Mit Recht ist gegen dieselbe angeführt, dass ihre Basis keineswegs sicher ist. Denn die Abbildung einer Gemme, welche nirgend mehr vorhanden ist, zumal bei Natter, ist stets nur von zweifelhafter Autorität; besonders wenn man erwägt, wie oft moderne Steinschneider berühmte Statuen wiederholten, welche wenn sie verstümmelt waren, irgendwie von ihnen ergänzt wurden. Ferner ist der Stelle des Lucian offenbar Gewalt angethan: ἐπερείδεσθαι τῷ δορατίῳ kann nicht von einem verstanden werden, der eine Springstange gefasst hat, um sich daran fortzuschwingen. Damit ist denn auch der Grund für eine Beziehung auf die Amazone des Phidias weggefallen.

Indessen könnte ja, von diesen Gründen ganz abgesehen, eine ähnliche Restauration der Statue, wie sie auf der Gemme sich zeigt, die richtige sein. Auch dawider sind gewichtige Gründe geltend gemacht worden. Nicht zu vernachlässigen ist der Umstand, dass auf der Basis, wo dieselbe erhalten ist, sich von dem aufgestützten Stabe keine Spur erhalten hat. Wichtiger ist, dass das in Trier gefundene Bruchstück des rechten Arms (Taf. 4 *a*) beweisst, dass dieser im Ellnbogen scharf gebogen war, also nicht in der Art in die Höhe gerichtet sein konnte, um mit der Hand die Stange in der zum Springen geeigneten Weise zu fassen; denn es ist klar, dass sie ihn nicht über dem Haupte, sondern vor demselben halten musste, und so hat man auch die Vorstellung der Gemme aufzufassen. Auch die linke Hand ist

*) Vgl. Hermann Opp. I p. 64 f., der es erläutert hat.

**) Archäol. § 121, 2. Denkm. a. K. I p. 18. kl. Schr. II p. 731.

nicht so gebildet, dass sie einen Gegenstand kräftig gepackt halten konnte, und an zwei Exemplaren sind noch Bruchstücke des Bogens erhalten, welchen sie damit fasste *(c, e)*. Gegen Müllers Auffassung spricht ferner ganz entschieden Haltung und Ausdruck des Kopfes. Wer sich zum Sprunge anschickt und die Stange angesetzt hat, der wendet seinen Kopf bestimmt nach der Richtung seines Ziels hin und sucht mit festem Blick die Entfernung abzuschätzen um danach Richtung und Kraftanstrengung zu bemessen. Hier aber ist der Kopf nach vorn gesenkt, der Blick weder in die Ferne gerichtet noch angespannt, der Ausdruck ruhig ernst, keine Spur einer auf eine bevorstehende Handlung gerichteten und concentrirten Kraft. Und dies ist überhaupt der Ausdruck der ganzen Figur, eine lässige Ruhe, welche nur insoweit unterbrochen ist, dass sie die in den vollen Formen sich aussprechende Kraft als eine lebendige erscheinen lässt, aber diese weder in Bewegung und Uebung zeigt, noch im Moment der Anspannung, um sofort in Wirksamkeit zu treten. Dieser Charakter, wie er sich in der Haltung des Körpers mehr physisch ausspricht, erhält durch den Ausdruck des trüben vor sich hinschauenden Gesichtes seine geistige Bedeutung und verträgt sich mit Müllers Auffassung durchaus nicht. Eine Amazone, die sich zum Sprunge rüstet, war gewiss eine dankbare Aufgabe für die Kunst*), aber sie konnte dann nur in dem prägnanten Moment aufgefasst werden, wo alle Kräfte des Körpers in der für diese gymnastische Uebung eigenthümlichen Weise angespannt zusammenwirken, — eine eigenthümliche Situation voll Energie und Schwung, würdig eines Myron; oder im Moment der Vorbereitung auf die Handlung selbst, der uns in der Haltung des geistig und körperlich aufs äusserste gespannten Menschen die künftige Bewegung erkennen lässt, welche in der scheinbaren Ruhe schon charakteristisch vorgezeichnet ist.

Beides tritt uns sehr klar in den beiden verschiedenen Discuswerfern entgegen, welche bekanntlich in mehreren Exempla-

---

*) Wenn auch das Springen mit der Stange nicht zu den regelmässigen Uebungen Hellenischer Gymnastik gehörte, wie Krause (Gymnast. u. Agon. I p. 386 f.) annimmt, so konnte es dessen ungeachtet doch als künstlerisches Motiv wohl benutzt werden, wie die auch von Müller angeführte Stelle des Ovidius (met. VIII, 366 f.) beweist:

sumpto conamine ab hasta
arboris insiluit quae stabat proxima ramis.

ren erhalten sind. Der Myronische ist mit der äussersten Kühnheit auf der Schneide des Moments gefasst, wo die in dem höchsten Masse angespannten, gegeneinander ringenden Kräfte die Handlung auszuführen im Begriffe sind, welche solche Anstrengung erforderlich macht: im nächsten Augenblick muss der Umschwung eintreten, welcher die Lösung dieser Spannung herbeiführt (vgl. Welcker, alte Denkm. I p. 417 ff.). Wie ruhig ist dagegen der andere Discuswerfer, den man gewöhnlich auf die Statue des Naukydes zurückführt (mus. Pio Cl. III, 26). Aber auch dieser ist nicht etwa ein Athlet in völlig ruhiger Haltung, dem man zu näherer Bezeichnung einen Discus in die Hand gegeben hat; seine Stellung ist vielmehr durch die Uebung des Discuswerfens bedingt, auf welche er sich vorbereitet. Fest hat er sich hingestellt, das rechte Bein etwas vorgeschoben, der Kopf ist der Neigung des ganzen Körpers folgend vorwärts gebogen und der scharfe Blick spähend aufs Ziel gerichtet. Noch hält er den Discus in der linken Hand, aber um ihn sogleich in die rechte übergehen zu lassen, die etwas vorwärts gehalten ist um im rechten Moment denselben zu fassen, und auf diesen Moment weist uns die ganze Haltung der Statue hin.

Weder das eine noch das andere gilt von unserer Amazone, deren Ruhe nicht die einer grossen Anstrengung vorhergehende sondern die auf sie folgende ist. Recht deutlich wird dieser Eindruck, wenn man die so häufig vorkommenden Amazonenfiguren vergleicht, welche im Kampfe die Streitaxt mit der über den Kopf erhobenen Rechten schwingend, in der Linken den Schild halten*). Wie unendlich verschieden ist bei einer äusserlich verwandten Haltung der Arme Ausdruck und Charakter der ganzen Figur.

Göttling hat in seiner *commentatio de Amazonibus inprimisque de Amazone Polycleti* (Jena 1848) die Mängel der Müllerschen Deutung und den allgemeinen Charakter der Statue, wie schon vorher Visconti, sehr richtig gewürdigt. Er erkennt in ihr die von Herakles besiegte Amazone, welche so eben vom Pferde gestiegen ist, ihre Waffen ablegt und nun im Begriff ist, den Bogen welchen sie über die Schulter gehängt zu tragen pflegen, abzunehmen um ihn dem Sieger zu übergeben. Dass der Bogen dieser Amazone zukomme erweisen die Capitolinische Statue und

*) Stackelberg Apollotempel Taf. 9. 10. 11. 12. 13. 15. 17. Welcker akad. Kunstmus. p. 65.

der Torso in Trier, wo, wie bereits erwähnt, noch ein Stück desselben sichtbar ist. Die von Göttling angenommene Situation ist sowohl an sich sehr passend als mit dem Ausdruck der Amazone übereinstimmend*). Das einzige Bedenken, das ich ungern dagegen ausspreche, flösst mir das Triersche Bruchstück des rechten Arms ein, das mir eine Biegung desselben zu verrathen scheint, welche mit dieser Handlung kaum verträglich ist. Es scheint danach, als sei der Arm müssig über das Haupt gelehnt gewesen, eine Haltung welche übrigens dem schmerzlich ruhigen Charakter dieser Amazone wohl entsprechen würde.

Da an Phidias nicht mehr zu denken ist, so ist die Frage nach dem Urheber dieser Statue frei. Denn dass ein berühmtes Original zu Grunde liege, beweisst ausser den übereinstimmenden Copien die Vorzüglichkeit der Matteischen Statue, welche Meyer so hoch schätzte, dass er nur mit Widerstreben sich durch die bestimmte Ueberlieferung, dass Polyklets Statue von Erz war, abhalten liess dieselbe für das Original des Polyklet zu erklären. Dass dieses Original aber in der Reihe jener Ephesischen Statuen zu suchen sei, dafür bürgt die ungemeine äussere wie innere Verwandschaft dieser Amazone mit der verwundeten, welche so gross ist, dass Winckelmann (M. I. II p. 184) zwischen beiden gar nicht unterschied, und es nicht bezweifeln lässt, dass beide zur selbigen Zeit und für dieselbe Veranlassung verfertigt wurden. Sich für einen bestimmten Meister zu entscheiden, dazu fehlt es freilich an sicheren Anhaltepunkten; und wenn Göttling zu der früher allgemein angenommenen Ansicht zurückgekehrt ist, dass Polyklet als Urheber anzusehen sei**), so ist ein bestimmter Grund wohl ebensowenig dafür anzuführen***), als wenn andere Strongylion nannten†).

Auf den ersten Blick könnte es scheinen, als ob die Florentinische Bronze und die mit derselben übereinstimmenden Statuen Müllers Erklärung zuliessen. Müller selbst war dieser Ansicht, und es gelang mir nicht ihn Angesichts des Originals von

---

*) Eine Amazone auf dem Relief bei Winckelmann M. I. 138 scheint in dieser Handlung dargestellt zu sein.

**) Meyer zu Winckelmann IIII p. 356. V p. 564. Kunstgesch. I p. 289 f. Visconti mus. Pio Cl. II, 38. Gerhard Beschrbg. Roms II, 2 p. 169. Nihby mus. Chiar. II, 18.

***) Was Meyer geltend machte, dass die meisten Copien von dieser Statue existiren, ist nicht richtig und würde auch nicht viel beweisen.

†) Winckelmann Werke VI p. 208. Visconti cab. Pourt. p. 11.

den entgegenstehenden Schwierigkeiten zu überzeugen. Ausserdem nämlich, dass alle allgemeinen in der Haltung und im Ausdruck liegenden Gründe auch hier gelten, so ist es augenscheinlich dass ein Stab, welchen die Amazone mit der rechten Hand gefasst hielt, nicht auch zugleich von der linken gehalten werden könne. Auch sind beide Hände so gebildet, dass man nicht wohl daran denken kann, dass sie einen Springstab gehalten haben. Wenn also Müllers Deutung auch hier nicht anwendbar ist, so ist doch das eigentliche Motiv dieser Statue nicht mit Sicherheit zu erkennen. Dass sie sich mit der linken Hand auf einen Gegenstand stützte, beweist sowohl die Haltung des Armes als auch des Oberleibes. Dass es eine Streitaxt war und zwar mit der Axt nach oben gekehrt, wird durch die Art, wie die Hand gebildet ist, sehr wahrscheinlich. Zu vergleichen ist die oben p. 33 erwähnte Figur einer Provinz. Sehr eigenthümlich ist aber die Haltung der rechten Hand. Es hat nicht das Ansehen, als ob sie etwas darin gehalten hätte; vielmehr macht es den Eindruck als zeige sie mit einer feierlichen Betheuerung auf einen Gegenstand hin, vielleicht, wie Haupt meint, auf das Heiligthum oder das Bild der Gottheit, bei welcher sie Schutz gefunden. Allein auch hier sehen wir uns auf ein Original hingewiesen, welches von den bisher betrachteten sich durch charakteristische Merkmale bestimmt unterscheidet, während es sich dem allgemeinen Charakter der Haltung und des Ausdrucks nach ihnen eben so bestimmt anschliesst.

Ausser der verwundeten Amazone des Kresilas und der auf den Speer gestützten des Phidias kennen wir also noch zwei Amazonenstatuen, welche wir den Ephesischen zutheilen dürfen, als deren Repräsentanten die Matteische und die Florentinische anzusehen sind. Dass die Stackelbergische Amazone ebenfalls ihrer ganzen Anlage nach sich diesem Kreise anschliesst, wird man gewiss gern zugeben. Erwägen wir nun die eigenthümliche Amazonensage in Ephesos, so wird es begreiflich, dass man dort der vom Dionysos besiegten und unterworfenen Amazone die Bakchische Nebris als Tracht gab, so wie dieser Umstand wiederum die Vermuthung bestätigen kann, dass das Original dieser Statue für den Tempel zu Ephesos bestimmt war.

Hierzu kommt noch ein interessantes Statuenfragment der Wiener Sammlung (Arneth Beschreibg. p. 20, 151), auf das Müller (Arch. §. 191, 2) aufmerksam gemacht hat, welches auf Taf. 6 nach einer Zeichnung abgebildet ist, die ich der Güte des

Hrn. Bergmann in Wien verdanke. Es ist der obere Theil einer Statue (2 Fuss 3½ Zoll hoch); beide Arme fehlen, das rechte Bein ist bis unter das Knie erhalten, das linke ist ganz weggebrochen. Auch diese Statue stand aufrecht und, wie noch deutlich zu erkennen ist, in wesentlich ruhiger Haltung da. Sie ist bekleidet mit einem Chiton, der aus einem ganz feinen Stoffe gebildet ist, und sich so eng an den Leib anschliesst, dass er nur da deutlich hervortritt, wo er, wie am Halse, umgeschlagen ist, oder unter dem Druck des aus festerem Stoff gebildeten Oberkleides feine Falten und Bausche bildet, wie unter der linken Brust, und am rechten Schenkel. Dieses Oberkleid, auch eine Art von Chiton, ist auf der rechten Schulter durch einen Knopf zusammengehalten und geht unter dem linken Arme durch, der wie die linke Brust frei bleibt; um die Mitto des Leibes ist es mit einem Band gegürtet, und am rechten Schenkel ein wenig heraufgezogen, wodurch sich eine Reihe von Falten bildet, welchen die des Untergewandes symmetrisch entsprechon. Auf der linken Schulter hängt der Zipfel eines Gewandstückes, wohl eines Mantels. Das Haupt ist auffallend stark nach links geneigt, der Ausdruck des Gesichts ist schmerzlich. Auf dem in symmetrischen Lockenreihen zierlich geordneten Haupthaar sitzt ein eigenthümlich geformter Helm.

Arneth erinnert an die Aehnlichkeit, welche diese Statue mit der schönen Figur auf dem Phigalischen Fries (Stackelberg Apollotempel Taf. 8 s. Taf. 6 *a*.) habe, die eine verwundet zusammensinkendo Amazone vorstellt. Diese tritt besonders in dem auf die linke Schulter gesenkten Kopfe sowie in den herabhängenden Armen hervor. Uebrigens ist nicht nur die Bekleidung verschieden, sondern der Leib der Wiener Statue ist nicht in dem Masse eingezogen, wie bei jener Figur, und das bis über das Knie erhaltene Bein beweist, dass sie aufrecht stehend, nicht wie diese mit gebogenen Knieen zusammenbrechend vorgestellt war. Wir dürfen also die Figur des Reliefs nicht als der Wiener Statue nachgebildet betrachten.

Höchst merkwürdig ist dieses Bruckstück durch den alten Styl, in welchem es gearbeitet ist. Dieser zeigt sich deutlich in der Behandlung des Gewandes, in den steifen, symmetrisch gelegten Faltenreihen, in der damit übereinstimmenden Behandlung des fast drahtförmig gebildeten Haars, in den scharfen Zügen und dem Ausdruck des Gesichtes, namentlich im Munde. Vergleichen wir dasselbe mit den vorher betrachteten Statuen, so ergeben

sich manche interessante Resultate. Dass es im Allgemeinen denselben als einzelnes in sich abgeschlossenes Standbild vergleichbar und aus einer verwandten Grundauffassung hervorgegangen sei, leuchtet ein. Im Einzelnen steht es der Stackelbergschen Amazone hinsichtlich der Bekleidung nahe, die vollständige Verhüllung beider Brüste, das doppelte Gewand, von denen das obere zwar kein Thierfell aber doch von derberem Stoff gemacht und in ähnlichem Sinn behandelt ist, sind beiden gemeinsam und weichen von der leichteren Tracht der anderen Statuen ab. Eine weitere Vergleichung ist hier leider nicht möglich; mit den anderen Statuen hat die Wiener das gesenkte Haupt und den schmerzlichen Ausdruck gemein. Die Neigung des Kopfes ist hier am stärksten, am nächsten steht ihr die Florentinische und wenn man sich dabei erinnert, dass an der Amazone des Phidias der Nacken besonders gelobt wurde, so wird man geneigt sein eine ähnliche Haltung derselben anzunehmen. Der Ausdruck des Schmerzes tritt an der Wiener sehr hervor und ist hier ebensowenig wie bei der Matteischen und Florentinischen durch die Verwundung motivirt, wobei man denn wieder daran erinnern darf, dass die an Phidias Amazone gerühmte *ἁρμογὴ τοῦ στόματος* grade dies auszudrücken sehr geeignet war. Hält man das alles zusammen, so wird es gewiss sehr wahrscheinlich, dass auch die Amazone des Phidias denselben Charakter eines düstern Ernstes zeigte, der allen übrigen gemeinsam ist, und dass die Stellung, welche er ihr gegeben hatte ebenfalls die lässige Ruhe körperlicher Erschöpfung und geistiger Resignation ausdrückte, wie dies auch Visconti (opp. IIII p. 120) annahm. Dieser Charakter ist in der einzigen Statue des Kresilas durch die Wunde äusserlich motivirt; da er in den übrigen Statuen nicht minder bestimmt ausgesprochen erscheint, muss er als ein dieser Amazone eigenthümlicher angesehen werden, was den zahlreichen Darstellungen gegenüber, wo sie als kampfesmuthige tapfere Streiterinnen erscheinen, auffallend ist. Schon Visconti (opp. IIII p. 118 ff.) hat mit vollem Recht darauf hingewiesen, dass diese Erscheinung vollständig aufgeklärt wird durch die Annahme, dass die Statuen für das Ephesische Heiligthum bestimmt waren. Hier war es ja die Aufgabe die besiegte, dem Gott sich unterwerfende Kriegerin darzustellen, und diese in der Sage begründete Bedingung für die Auffassung der Statue, die zum Weihgeschenk bestimmt war, musste die wesentliche Uebereinstimmung

in den für diesen Zweck gearbeiteten Statuen herbeiführen*).

Wir haben also ausser der verwundeten Amazone des Kresilas und der auf die Lanze gestützten des Phidias — von welcher kein Nachbild erhalten zu sein scheint, man müsste denn der Dresdener Amazone statt des Schildes die Lanze in die linke Hand geben — vier Statuen, die nach ihrer allgemeinen Uebereinstimmung in Auffassung und Haltung Anspruch darauf machen können, jenem Ephesischen Statuenverein beigezählt zu werden. Plinius nennt nur fünf, und wenn man die des Strongylion als die sechste rechnen will, so ist es von dieser nicht erwiesen, dass sie in demselben Sinne aufgefasst war, obgleich es nicht unwahrscheinlich ist, dass er, da er jenen Meistern gleichzeitig war, wenn er auch an jenem Concurs nicht Theil nahm, die dadurch hervorgerufenen Statuen als Muster sich vorsetzte. Die Statuen nun unter jene Meister zu vertheilen dürfte ein vergebliches Unternehmen sein, so lange nicht bestimmte Anzeichen aufgefunden werden. Auch darf man sich nicht verhehlen, dass jene berühmten Statuen, welche für selbständige Standbilder der Amazonen gewiss in der Folgezeit massgebend und typisch waren, zu vielen mehr oder weniger freien und selbständigen Nachbildungen Veranlassung gegeben haben werden, und dass uns von diesen eine oder die andere erhalten sein kann. Dadurch aber wird das wesentliche Resultat dieser Auseinandersetzung nicht aufgehoben, dass die Originale der auf uns gekommenen Statuen in jenen berühmten Ephesischen zu suchen sind**).

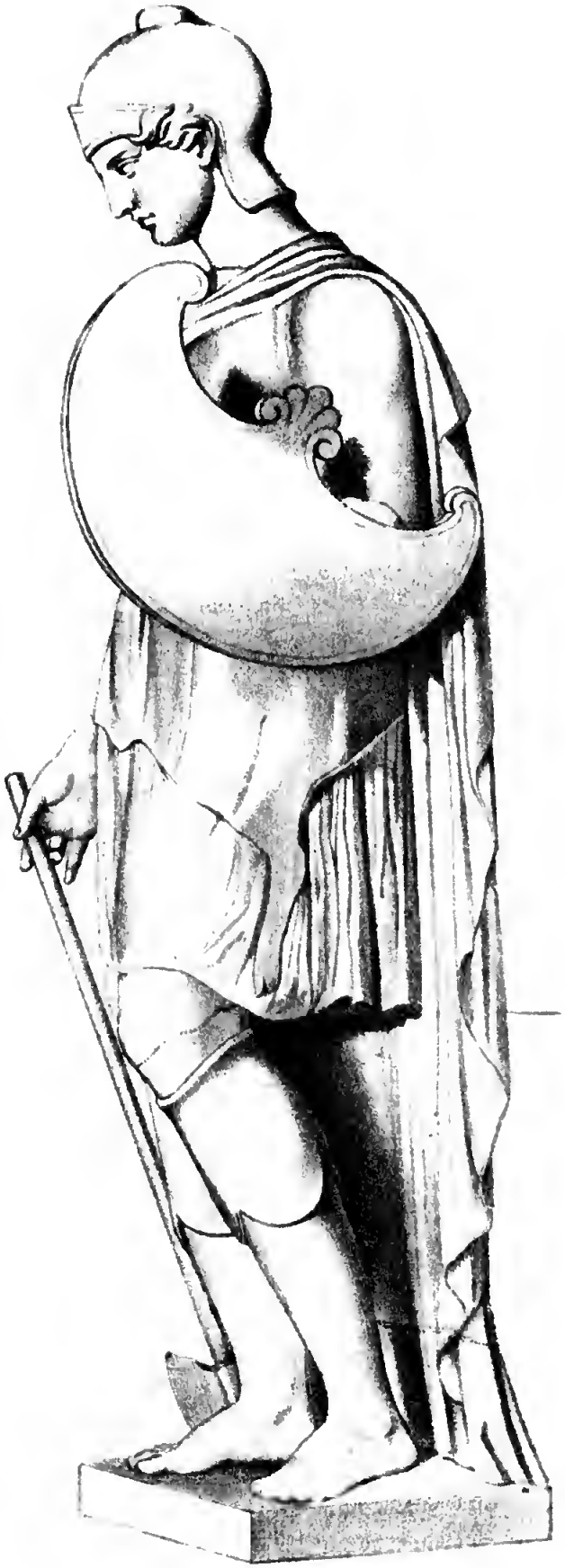
---

*) Aus der ganzen Auseinandersetzung geht hervor, weshalb ich Göttlings Ansicht nicht theilen kann, der einen Gegensatz von Phidias siegreicher, Polyklets besiegter, Kresilas verwundeter Amazone annimmt. Ebensowenig glaube ich, dass er mit Recht in den Worten des Demetrios (de eloc. 139): *οἷον ἐπὶ τῆς Ἀμαζόνος καθενδούσης ἔφη τις, ὅτι τὸ τόξον ἐντεταμένον ἔκειτο καὶ ἡ φαρέτρα πλήρης, τὸ γέρρον ἐπὶ τῇ κεφαλῇ, τοὺς δὲ ζωστῆρας οὐ λύονται* — eine Hinweisung auf eine der übrigen Ephesischen Statuen erkennt. Mir scheint darin weder die Andeutung eines Kunstwerkes deutlich, noch das angegebene Motiv plastisch zu sein.

**) Es ist sehr zu bedauern, dass die Münzen von Ephesos, so viel mir bekannt, von keiner dieser Amazonenstatuen ein Bild geben, was allerdings bei der Neigung berühmte Kunstwerke auf den Münzen abzubilden auffallend ist. Auf der Basis der Kleinasiatischen Städte ist Ephesos als Amazone vorgestellt, aber in Haltung und Tracht von den unserigen verschieden. Freilich passte dieser Charakter auch durchaus nicht für eine Stadtgöttin.

Ich glaube auch nicht, dass man berechtigt ist, die Wiener Statue wegen ihres alterthümlichen Styls auszuschliessen und einer früheren Periode zuzuschreiben. Ganz gewiss haben selbst ausgezeichnete Zeitgenossen des Phidias von der Strenge und Herbigkeit, wie von der steifen Zierlichkeit der früheren Richtung, die er vollständig überwunden hatte, manches beibehalten, ohne deshalb gering geschätzt zu werden, weil eben diese Weise der Auffassung und Darstellung damals noch keine vollständig vergangene und fremde geworden war. Dahin weisen nicht nur manche einzelne Spuren, das lehrt die Geschichte aller Kunstentwickelung, und wenn wir gleich genöthigt sind die Hauptmomente dieser Entwickelung als solche scharf festzuhalten, so dürfen wir daneben die vor- und rückfliessende Bewegung derselben in einzelnen Erscheinungen uns gegenwärtig zu halten nicht unterlassen.

Lith. Anst. v. J. G. Bach. Leipzig

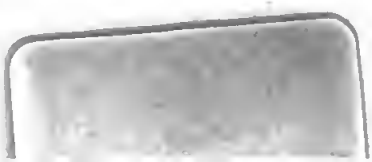


Lith. Anst. v. J.G. Bach. Leipzig

Lith Anst v J G Bach Leipzig

Lith. Anst. v. J. G. Bach. Leipzig

Digitized by Google

a

Lith. Anst. v. J. G. Bach. Leipzig